COLLEZIONE DI "SAGGI CRITICI,,
DIRETTA DA B. CORRADINI E E. SETTIMELLI

VOL. II.

La Critica di B. Croce

di EMILIO SETTIMELLI

Contiene anche:

L' Arte drammatica di S. Napierkowska e di L. Savini (con 2 illustrazioni), di A. G. Corradini.
Sghignazzate, novella di Bruno Corradini.
Liberismo, di Bruno Corradini.
I campanari della morte, di Remo Chiti.
Romanzieri contemporanei e il romanzo dell'avvenire, di Mario Carli.
Cronache di teatro.

BOLOGNA
Libreria L. Beltrami Editrice Internazionale
1912

Il primo volume di questa Collezione

contiene i seguenti Saggi di B. Corradini

ed E. Settimelli:

L'esilio di D'Annunzio e il S. Sebastiano = Il pastore il gregge e la zampogna (Divagazione sul libro di E. Thovez) = La "Difesa dell'Arte,, e il suo cenacolo = Chantecler = Il futuro grande scrittore = Musica cromatica, etc.

FUTURISMO
VA - 10202 - 121

LA CRITICA DI B. CROCE

Prossimamente usciranno:

di **Mario Carli** - *Il Barbaro* (storia enfatica di uno spirito).

di **Bruno Corradini** - *Il mio cuore messo a nudo.*

di **Virgilio Scattolini** - *L' albero che canta* (poesie).

I miei capricci (novelle)

di **Emilio Settimelli** - *La valutazione del pensiero umano.*

Le odi deliziose (liriche).

COLLEZIONE DI "SAGGI CRITICI,,
DIRETTA DA B. CORRADINI E E. SETTIMELLI

VOL. II.

La Critica di B. Croce

di EMILIO SETTIMELLI

Contiene anche:

L' Arte drammatica di S. Napierkowska e di Luigi Savini, di Arnaldo G. Corradini.
Sghignazzate, novella di Bruno Corradini.
Liberismo, di Bruno Corradini.
I campanari della morte, di Remo Chiti.
Romanzieri contemporanei e il romanzo dell'avvenire, di Mario Carli.
Cronache di teatro.

BOLOGNA
Libreria L. Beltrami Editrice Internazionale
1912

PROPRIETÀ LETTERARIA

Firenze - Stab. Tip. G. Piccini Piazza S. Croce 8

La critica di B. Croce

Voglio con questo saggio far più cose utili alla nostra pubblicazione: combattere nel Croce un rappresentante assai stimato della critica **soggettiva** (benchè il Croce non lo creda egli è soggettivo fino alla punta dei capelli); mostrare meglio, con lui per esempio contrapposto, le mie idee sulla critica; rispondere ad un gruppo di amici crociani i quali dall'alto della filosofia (in questo caso è terminologia!) definiscono B. Croce come il

critico più autorevole e più seguito in Italia; combattere le divisioni e le suddivisioni del mondo letterario, divisioni e suddivisioni che causano appunto anche questo equivoco.

Lo credono a torto il critico più influente, guardando con occhi incerti, non vivendo che in un ristrettissimo mondo senza la larga veduta di tutte le esplicazioni dell'ingegno umano: della sua vita. Giungono presti e saldi all'errore credendo nella supremazia di un **genere** su di un altro. Sono filosofi e disprezzano i critici, i giornalisti ecc.; vivono in una cellula e ricusano l'universo perchè sembra loro troppo piccolo. E' difetto d'occhi, è una disgrazia. Ma pure ammettendo la supremazia di un **genere**, quand'è che un pensatore è seguito e popolare? quando anche la mediocrità e quindi la maggioranza lo segue, non altrimenti. Di B. Croce non è certo così.

Occorre guardare con ampiezza il mondo intellettuale moderno, non parzialmente o secondo il suo valore. La moltitudine è mediocre, togliendo la mediocrità si toglie la più parte di un mondo. Per stabilire con esattezza la posizione del Croce nella critica contemporanea, occorre collocarlo in mezzo alla vita letteraria, non appartarlo nel suo ristrettissimo paesetto della critica filosofica, dov'è seguito da due o tre amici.

Occorre collocarlo in mezzo a tutto il mondo dei letterati, dei giornalisti.

C'è il giornalismo letterario, c'è la critica erudita, c'è la critica teatrale.

Nel campo giornalistico il nostro è zero. Parlate di lui con gente di teatro: nessuno lo conosce. Se ne parli ai critici eruditi, scolastici. Nessuno si occupa dei suoi studi. Io non dico questo per abbassare l'ingegno e l'importanza del Croce, che non voglio giudi-

care: fo la constatazione di alcuni fatti. Devo constatare che la sua influenza è limitatissima, lo faccio

Ricordate un po' i nomi dei letterati italiani? Ebbene citatemi i seguaci del Croce. Dove sono? Quali i giornali crociani? Si conoscono i nomi di Ettore Janni, di Ugo Ojetti, di Renato Simoni, di Giulio De Frenzi, ma vediamo che nessuno di questi segue il sistema crociano. Si conosce la critica teatrale: ha nomi stimati: G. Pozza, Domenico Lanza, S. Manca, Domenico Oliva, Jarro, Bonaspetti, Pagliara, Cesare Levi, Innocenzo Cappa, Ruberti, F. M. Martini, ecc.: essa è immune di Crocianesimo. E la critica teatrale ha un grave compito, specie qui in Italia. Non solo: Vi sono altri letterati che non si peritano di schierarsi contro di lui: Vincenzo Morello, Bodrero, Bontempelli, Picardi, Gargàno, Fraccaroli, Paolo Orano, E. Thovez

Mi direte: Son giornalisti, letteratoidi, gente senza importanza. No. Codesto lo dicono i filosofanti. Essi possono dire il contrario. Questi son tutti nomi stimati dal pubblico e che hanno la loro influenza. Di più. Ammettiamo che tutti i letterati italiani fossero delle mediocrità assolute, per questo una teoria sarebbe accettata se non conosciuta da loro?

Per questa distinzione di valore nessuna teoria diverrebbe popolare, chè si sa il pubblico esser composto di mediocri.

Anche i giornali naturalmente, non si occupano di lui o sono contrarî. Quali sono od erano fino a poco fa i giornali letterarî più importanti? Il Marzocco, la Voce, Le Cronache Letterarie, la Rassegna Contemporanea ecc. Sono tutti contro il Croce. Il **Marzocco** col Gargàno nel 1907 combattè risolutamente il suo metodo. La **Voce**

che sino ad ieri fu crociana ora si distacca da lui violentemente, vi leggo:

— « Se non che egli (.B Croce) non si lascia corbellare da me e altri simiglianti imbriachi tedeschi (eh via! che ci tirate per i coglioni offendendoci ad offendervi!...)

Il distacco fra le altre cose non è sancito da parole cortesi. Le « Cronache letterarie » fecero una vera campagna contro di lui. Contro di lui combattè pure la « Rassegna .»

Questi nomi, queste citazioni sono più che sufficienti per dimostrare quel che volevo: il metodo crociano è ignorato o combattuto.

Proverete forse uno strano senso per questo mio riunire nomi così disparati. Jarro e B. Croce? Ma questa è una freddura! D. Oliva e B. Croce? Son paragoni che non si fanno! G. Pozza e A. D'Ancona? Ma via! G. Prezzolini e G. De Frenzi? Ma è troppo! No. Os-

servo da qualche anno che il mondo letterario è diviso in troppi gruppi e in troppe scuole. C'è la filosofia che dà ad intendere alla letteratura: « Tu sei cosa vana. Bisogna che il mio sangue ti dia vita! » C'è la letteratura che dice: « O filosofia, non puoi farti leggere se non ti servi delle mie seduzioni! » C'è il giornalismo che ammicca brioso: « Care compagne, se io non vi presento con la mia elegante « trovata, » muffite nel silenzio e nell'ombra. » C'è la critica teatrale che sussura: « Amiche, discutete quanto vi pare, sfoggiate il vostro lirismo e la vostra coltura: se io vi dico sono fischi, sono fischi...

Tutto questo è male. Ognuno dal suo punto di vista si crede superiore o invincibile o indispensabile. Tutte queste « specialità » critiche si appartano e si ristringono col motto superbo: meglio primo in un villaggio alpino, ecc. ecc. E questo fa sorgere regni e re-

gnetti, fa stagnare il sangue dell'unico organismo, impedisce le discussioni, irrita e provoca gelosie stupide e nocive. L'uomo pensa: pensa bene, male, e via via nella scala delle gradazioni, non vi sono gradi di classe, bensì di merito.

Quello che io ho tentato di fare è stato l'immedesimarmi in tutte queste differentissime zone, vederne i pregi, e guardarle con un solo sguardo. E così ho studiato filosofia, ho letto i giornali e le riviste più frivole, e la sera sono andato a teatro.

Quali differenze! Passare dai pensieri di Schopenhauer alla « Piccola cioccolataia » del molto parigino Gavault, da essa alle poesie di Rimbaud, e da costui agli articoli della « Lettura », è da ginnasti! Passaggi bruschi che si compiono in un giorno e che dan le vertigini, se ci si ferma ad osservare la differenza dei mondi nel solo

pensiero letterario (sia anche basso, è sempre pensiero). Ma dappertutto ho trovato una cosa: la pretesa del predominio. In questo tutti i « generi » si somigliano.

Quando Benedetto Croce esclude i letterati dalle sue discussioni, trova subito Ettore Romagnoli che gli nega la facoltà d'intendere la poesia. Ma son ridicole queste esclusioni! Si esamina l'opera: il resto è chiacchiera, è petulanza! Quando Benedetto Croce ad esempio parla di teatro (ricordo un saggio su Paolo Ferrari) egli fa sorridere l'uomo di teatro, la cui ricerca psicologica svaria fra l'osservazione sulla sceneggiatura e le esigenze del tempo: esempio: un atto di venticinque minuti è in generale un atto snello, di venti è breve, di quaranta è massiccio, di quarantacinque è lungo. Sorriderà il pubblico dei filosofi? Farà male. Esiste una complicata psicologia negli e-

quilibri di un pubblico a teatro; l'uomo di teatro sa considerarli, sa prevederli, sa vincere quasi sempre. Si può benissimo anche quì pensare genialmente, spiegar più ingegno che non impostando una questione filosofica che si dà una grande aria d'importanza col titolo superbo: « L'idea di Dio attraverso il tempo ». E non risponda il Croce maestosamente: « Nel campo dell'istrionia io non tengo ad esser dotto. » Sarebbe una frase. Jarro ha molto più spirito di lui e meno cultura filosofica. Renato Simoni sa scrivere buone commedie, e non disserta sul Vico.

Non istituisco paragoni di valore, voglio dire che un giornalista o un critico di teatro può essere più valente e più profondo che non un filosofo o un letterato puro. Ci credete proprio alle « lauree » e ai « generi »?

In base a questa uguaglianza nel mondo letterario, io dico che il meto-

do del Croce è sconosciuto o combattutto, che Giosuè Carducci è conosciuto e stimato dal giornalista, dal letterato, dal critico teatrale, dal filosofo, ecc. Come mai? La fama del metodo crociano non è dunque della stessa natura di quella che corona la poesia carducciana. Non è vano il paragone. Tutti abbiamo una importanza nella vita letteraria: appartarsi vuol dire temere o poter poco, quasi sempre. E con questo appartarsi il letterato puro non si abbassa a scrivere la « varietà », e il giornalista disprezza la noiosa filosofia, e il filosofo non si degna di essere arguto e si vergogna di tradirsi poeta.

E lasciamoli fare! Fanno male però. Se un grande poeta riesce, oltre tutto, a divertire in un salotto una dozzina di contesse frivole, tanto meglio per lui! Se un critico di teatro riesce a far della filosofia profonda, tanto me-

glio per lui! Non è il «genere» che fa lo scrittore, è il suo valore. Com'è gretta questa verità! grettissima! però nessuno la pratica.

***

Ormai la divagazione ha preso forza, è un corpo a sè, vuol seguitare a vivere, è un organismo a sè che stona con l'argomento principale; ma come fare? Bisogna che continui. Questo paragrafetto sarà un bitorzolo sul naso di quella statua greca che è questo mio equilibratissimo articolo. Pazienza! io seguito.

A proposito di « divisioni » e di « generi » un campo di artisti (fra i quali possono essere dei grandi ingegni) tenuto in basso ingiustamente nel giudizio della intellettualità è quello degli attori. Sono schiavi di un pregiudizio. Come il giornalista deve essere

sempre un superficiale, così l' attore deve essere sempre un mediocre. E' un errore grossolano. Qualche giorno è trascorso dalla morte di Ferruccio Garavaglia. E' morto quasi nel silenzio di tutti. Quanta più commozione per Giovanni Pascoli! Perchè? E' un errore: Ferruccio Garavaglia era un artista immenso, molto, oh! quanto superiore a Giovanni Pascoli! Ma il male si è che i filosofi e i letterati « puri » la sera vanno a letto. « Oh! gli istrioni!... » e dormono saporitamente. Non sanno di che sia capace l'artista drammatico, non sanno le commozioni che comunica, le altezze che raggiunge. Occorre seguirlo sera per sera con passione e con occhio acuto nelle diverse trasformazioni, nella sua finta vita, nelle sue ebbrezze. Occorre conoscere filo per filo l'intrecciarsi delle sensazioni che dal pubblico vanno all'attore, i fenomeni di psicologia che

si sviluppano e che appena si distinguono, le ragioni potenti, le osservazioni capitali, che fanno conoscere la folla, il suo cervello, il suo sistema nervoso. Ma i filosofi, i letterati che credono di delibare la pura bellezza dell'arte nell'aristocrazia della pagina stampata e nella dissertazione luminosa fra i colleghi, sono ancora rimasti ai tempi di Cicerone e più avanti, e considerano gli attori come istrioni.

E hanno ragione! Ecco qui: quattro e quattro fa otto: risolviamo il problema d'Iddio: che c'importa di Eleonora Duse, di Ferruccio Garavaglia, di Ermete Zacconi? Ma dite, filosofi cari e letterati « purissimi », ci credete davvero ai problemi « più importanti »? Ma siete certi delle vostre dottrine? Beati voi! Un giorno ebbi l'intenzione di scrivere un « de profundis » alla mia serva che mi scomponeva in tre o quattro pezzi tutta la vita universa,

e che fra un pubblico di sedani e di cipolle (quali colori! altro che la vostra Venere di Milo!) mi diceva il viaggio dell'anima e il suo destino in cielo....

Una preghiera perchè mi persuadesse a quelle cretinerie. La vita sarebbe tanto semplice e bella!

Ma, miei cari fortunati manipolatori del miele dell'arte, volete che dimentichi l'«Amleto» di Ferruccio Garavaglia e non volete che mi scordi la «Cavallina storna» del poeta romagnolo? Non sarà possibile. In quella sera Ferruccio Garavaglia aveva il passo intricato, cauto, strisciante, la persona cadente, l'occhio senza sguardo: invaso da un fascio di luce: non emanava luce, ne assorbiva, ne beveva una sorgente, un abisso. In quella sera, pallido e brancolante, col capo curvo come sotto il peso delle sue chiome bionde, quasi fasci di luce che

volessero entrargli nel cranio tormentandolo fino all'ebbrezza, trascinava il suo dolore sulle tavole risonanti, come un masso invisibile legatogli al collo per mezzo di una catena anch'essa invisibile. In quella sera il grande tragico camminava incerto, quasi che ad ogni passo la terra dovesse fargli sorgere contro una muraglia ignota, velata. Le lampadine elettriche della ribalta erano stellati abbattuti al suo piede, il casotto del suggeritore era più che una montagna! La sua voce striata di mille sonorità d'argento, ora rauca e rantolosa, ora squillante d'angoscia, era in quella sera una spada incantata che ci attraversava le mani con un taglio freddo e senza sangue.

In quella sera Ferruccio Garavaglia, i cui movimenti parevano mantenersi armonici nella loro stranezza, fu l'uomo che teneva mille anime strette col suo polso femineo (l'umiliato polso

dei dominatori!). Fu bizzarro e naturalissimo: si capiva bene! Se per appoggiarsi alla porta egli stese il braccio al disopra della testa, in modo inverosimile, era perchè al suo contatto, quella parete sarebbe crollata! Se per uccidere Polonio egli non impugnò la spada, ma la gettò con le due mani in un gesto lungo e stretto, fu perchè in quel momento due rupi tremende lo stringevano dappresso lasciando una sola fessura comunicante fra lui e il vecchio: per ucciderlo doveva gettare la spada per quella fessura! Non recitava su di un tavolato, ma su di un terreno caotico. In quella sera il grande tragico doveva gettarsi in platea e gridare: Uccidiamo il dolore! perchè noi tutti dessimo mano alle mazze, ai borghesissimi ombrelli: qualcuno sarebbe forse impazzito.

Ma in quella notte il critico filosofico dormiva profondamente, dopo aver

pensato: « Ferruccio Garavaglia è un povero istrione, lo compiango... A proposito, anzi a sproposito! devo levarmi presto domattina, devo corregger le bozze del mio articolo... »

Ferruccio Garavaglia in quella sera scuoteva di dosso i tre secoli che ci dividono da Shakespeare, interpretava l'« Amleto » come un lavoro nuovo, sapendo cancellare impressioni, ricordi, tradizioni, vivendo in un'epoca morta, leggendo forse la tragedia inglese sempre su di un manoscritto, per illudersi di avere a che fare con un « copione » dei nostri giorni (quale sforzo di pensiero e di sensibilità!), piangendo un dolore che è divenuto la « furtiva lacrima », che ci fa sorridere attraverso l'abuso e le ripetizioni: faceva un'opera divina. Mi sembrava che negli intermezzi dovesse dire al grande William vegliante fra le quinte:

— E' così che desideri, Guglielmo? ti ho capito?...

⁂

Ho definito la posizione del Croce dinanzi a tutto il mondo contemporaneo della critica italiana, ho combattuto alcune ristrette vedute sulla divisione dei generi di critica e d'arte; vengo ora al più importante

Avverto intanto che mentre dimostrerò false le teorie del Croce, verrò man mano spiegando le mie.

Non voglio concludere con questo che le mie idee siano di maggior valore delle idee del Croce: voglio dimostrare che sono la «verità»: il «vero» può valer meno del falso, dal punto di vista della genialità.

Non si prenda questo mio come un atto di superbia.

Censurare significa sempre sostituire. Se io non avessi idee originali, la

mia censura sarebbe accettata come cosa normale e permessa; avendone e sostituendole alle idee confutate peccherò come superbo. E' un errore. L'unica mia colpa è quella di censurare il Croce con idee mie e non con principî imparati o accozzati alla meglio o alla peggio. E' una colpa che mi seduce: me la prendo.

***

Non ho detto ancora quali siano queste idee. Lo dico subito: « sono qualcosa di esatto » Così si determinano generalmente i concetti simili a i miei. Io parto da principii logici ed anche scientifici ed esamino l'opera d'arte come un qualsiasi prodotto di organi umani. Non pongo in questa operazione (e chiamatela pure chirurgica!) la delicatezza necessaria per attirarmi la simpatia dei lettori: mi piace che si pensi, non che ci si diverta. Però non

voglio che per questa mia discesa aspra e sicura, cinica persino, mi si venga a credere un'automa, un uomo rigido, un infelice che non ha nessuna sensibilità, un essere inferiore che non sapendo fare dell'arte non la comprende. Sono quì un uomo che pensa. Ne più nè meno. Io baso su questo ragionamento capitale il mio edificio: « La sensibilità, (1) muta di persona in persona, la ragione non muta; poggiamo il nostro giudizio esclusivamente sul ragionamento, trasportiamo il nostro giudizio dall'assolutezza sull'individuo all'assolutezza sull'umanità: è già un gran passo per intenderci. » Per questo colui che tenterà invano di scon catenare le mie idee e si spezzerà le unghie su per la levigatezza prepotente dei miei ragionamenti, verrà fuori col dirmi con un sorriso superiore:

---

(1) *Stati emotivi.*

Ah! tu credi ancora al ragionamento? Ma non occorrono dei postulati? Dimostrami anche questi, e allora crederò al tuo raziocinio ». Oppure: « Tu credi assolutamente al ragionamento? No! sarà giusto per noi, ma su che si baserà la comunione ideale in Mercurio? Eccoci di nuovo nel relativo! » A costui risponderò: « Hai ragione. Senza dubbio: anch' io penso così. Non sono schiavo dei miei ragionamenti, ci sono incercerato soltanto per forza, come tutti gli uomini. Sono l'uomo più relativista fra i relativisti. Cominciai un libro così:

« La materia esiste. Così ci dicono i nostri sensi. Ma se non esistesse? Non potrebbe essere l' inganno dei nostri sensi?

Ma ora per negare la materia io faccio un ragionamento, ma non so che il ragionamento è caduco?

Per negare il ragionamento innanzi

io ho fatto un ragionamento! Dunque può esser falso! Ed ora? Un nuovo ragionamento per dimostrare che un ragionamento che dichiarava falso un ragionamento poteva esser falso! Ed ora?... Ancora un ragionamento! E ancora, e ancora... ».

Inutile dire che il libro rimase lì, accozzo di banalità poste in forma enigmatica, a sussurrami a gli orecchi una fanfara cadenzata che mi opprimeva in ogni luogo andassi: per la strada, in casa, dovunque, ad ogni ora.

Dunque... non credo assolutamente di scrivere neppure in questo momento che con la penna sto coprendo di segni neri la carta, i quali acquistano sotto i miei occhi per il cervello significati e nessi logici.

Di più. Ho provato la vertigine del relativo. Camminavo per la strada senza una mèta troppo fissa e mi meravigliavo del luogo che mi riceveva, su

per dei viali pieni di nebbia io avevo smarrita la pesantezza del mio corpo nella furia del mio pensiero desideroso di un appoggio, ed entravo in quella nebbia come fra i cigli grigi e folti degli occhi della verità là nascosti con tesori di luce confortatrice...

A teatro, una sera, mentre tutti, ammirando la divina Emma Gramatica, appuntavano gli occhi e i binocoli sul palcoscenico, pensando a certi problemi, mi veniva voglia di urlare: Ma voi ragionate? E allora su! Cerchiamo il modo di riparare alla morte: perchè perdiamo il tempo così? Verremo dopo a teatro. — Ma quella moltitudine non si scuoteva, e la morte era sopra il nostro carnaio che invece di riparare alla tremenda catastrofe se ne stava comodamente a teatro..

Relativismo, castelli d'idee che s'abbattono poi nella realtà: e sia dunque gloria alla realtà: essa ci salva!

All' uomo che pensa cose meravigliose un teppista può dare un tal pugno da toglierlo dai suoi pensieri! Come ne godo! Questi pensatori anderebbero presi tutti a pugni! Idioti! credono davvero alle loro idee, e ci spaventano, e.. si spaventano.. Ed ecco altri ragionamenti quasi relativi.

Dunque, volete il relativismo? Siamo daccordo, eccomi qua pronto, e di fronte ad esso anche i miei pensieri sono quello che sono tutti gli altri, ma se volete, come sembra, ragionare e discutere e progredire su di un mezzo cui tutti noi ci aggrappiamo per intenderci, allora « ragioniamo sul serio ».

Ecco l'ultima peripezia e l'ultima ragion d'essere della mia opera.

***

Due concetti principali, nella teoria dell' Estetica scienza dell' espressione

io dimostrerò falsi: La distinzione fra conoscenza intuitiva e conoscenza logica, nonchè il processo fissato per ottenere il giudizio estetico: i due concetti capitali.

Veniamo al primo. Scrive il Croce:

« La conoscenza umana ha due forme: è, o conoscenza intuitiva o conoscenza logica; conoscenza per la fantasia o conoscenza per l'intelletto; conoscenza dell' individuale; delle cose, ovvero delle relazioni, è, insomma o produttrice d'immagni o produttrice di concetti ».

Tralasciamo la forma infelice dell'espressione. (1) Questo primo periodo è un capolavoro di disvalore filosofico. Ad esempio: « Conoscenza dell'universale » è troppo: conoscenza « dell'umano » sì. Ma si verrebbe fuori con una questione di parole! Ciò non avver-

---

(1) - *Non mi si colga facilmente in errore considerando qui "espressione„ nel senso crociano.*

rebbe se i filosofi usassero una sola lingua e non si dessero dattorno a costruire dialetti.

Ma veniamo al più importante: a dimostrare che la conoscenza umana è « una di costituzione e d'azione ». Riporto per ciò il fondamento della mia teoria sulla « Valutazione del pensiero umano » e sarò più breve. Devo confutare il Croce secondo le mie idee, riportando un brano della mia teoria sarò più chiaro se meno delicato e modesto. D'altra parte l'ho preavvisato: censurare equivale sostituire.

« Volendo definire la conoscenza umana e volendo poi valutarla, sono disceso fino alle ultime fonti della vita, ho provato a vivere con le sensazioni e l'ingenuità dell'uomo primitivo, riponendomi nel più vergine stato di vita. Eccomi nato or ora. Ho i sensi e l'intelletto, questi e quelli, semplici e nuovi, non ho ricordi, vivo ora diretta-

mente i primi istanti della vita! E' facile a dire: rimettersi veramente in tale condizione non è possibile, come non è « possibile » rimetterci in qualsiasi stato psichico. Razionalmente però possiamo avvicinarci a questo, non sentendo ma pensando complessamente come la vita degli altri uomini ci costringe, per poi cancellare tutto quello che l'uomo primitivo non doveva sapere. E' stato un tentativo. Varie sono state le ricerche, le strade tentate, disperate le vicende del mio ragionamento che si annullava ragionando, molteplici le sorprese date dai miei sensi ormai abituati alla pronta risposta della mente. Ho forse vissuto un « attimo » di quella vita primitiva, sono troppo moderno, moderno sino alla punta del mio cappello.

Ma investendo un problema, tentando una strada, lasciandone un'altra, assicurandomi di un punto d'appoggio e

demolendone uno fittizio, sono giunto dinanzi ad una verità scientifica che, avvalorata dal pazzo e sublime Lucrezio, è stata poi confermata da molti secoli di esperienze. « Nulla si crea» Ho trovato questa verità fra le ampie braccia di un'albero antidiluviano infiltrata in me dalla sapienza umana agglomerata in tanti secoli di continua lotta per ritornare al dominio. Mi ricordo di essermene sovvenuto in tale contemplazione selvaggia, in questa tentata rivivescenza di una natura oramai morta e sepolta da dei millenii »(1)

Come vedete, ho detto addio risolutamente ad ogni concezione troppo aerea e mi sono addentrato nei campi della scienza e della filosofia (non della terminologia). Non mi sono d'allora in poi in questo mio studio abbandonato alle impressioni e alle sensazioni, e mi so-

(1) *Dal mio libro di prossima pubblicazione* « La valutazione del Pensiero umano ».

no ucciso internamente: Avevo dinanzi a me la mèta, lucida e netta: « La sensibilità muta di persona in persona, la ragione non muta, poggiamo il nostro giudizio esclusivamente sul ragionamento, trasportiamo il nostro giudizio dall'assolutezza sull'individuo all'assolutezza sull'umanità: è già un gran passo per intenderci ». E' una verità comprensiva che definisce l'universo dinanzi alla nostra conoscenza: a qualunque tentativo di modificazione di processo: « Nulla si crea » Nulla sorge dal nulla.

Questa base di cui parlo « è legge scientifica ».

Ogni cosa « nuova » per noi è composta di elementi che esistono. Ripeto: Nulla sorge dal nulla.

Di qui parrebbe si dovesse concludere che l'uomo conoscendo nuove forme non concretate nella vita compie la nuova combinazione. Si conclu-

de che, se non si può creare, tutto non esiste. Creare vuol dire far sorger dal nulla, ora un accozzo nuovo di forme esistenti non sorge dal nulla ma non esisterà avanti l'opera dell'uomo.

Questo sembra apparentemente; in realtà anche l'accozzo esisteva. Ecco come: Sapendo che la materia ha la proprietà di avere possibili infinite combinazioni si viene a concludere che tutte le combinazioni esistono se non nel concreto, nell'astratto. Un esempio. L'ingegno umano ha concepito la fantastica combinazione: centauro. Questo animale non è creato come chiaramente si vede: è formato di cose esistenti e non sorge dal nulla, è dato dalle parti: uomo e cavallo. Sembra che l'ingegno umano abbia però fatto di nuovo l'accozzo; infatti il centauro non vive, non è un animale che si conosca. Ma invece il centauro esiste. Esiste nell'astratto. Si conosco-

no i due animali: uomo e cavallo, si sa che la materia tutta può accozzarsi in infinite maniere, fra gli accozzi c'è il centauro.

Data la materia, esistono le sue infinite combinazioni.

Si può quindi concludere dicendo che tutto ciò che l'uomo viene a conoscere esiste.

Se tutto esiste l'uomo non solo non crea, ma neppure rinnova le combinazioni. Dunque? Se palesa a se e agli altri una cosa che esiste e che rimane sino al momento della rivelazione, ignorata, in uno stato relativo a noi di inesistenza, vuol dire che « scopre ».

E' erroneo dunque dire non solo che il meccanico crea, ma anche che inventa un apparecchio: l'apparecchio esisteva, egli lo scopre.

La conoscenza umana non è dunque che produttrice di scoperte.

Veniamo ora ad esaminare da che

cosa è data la conoscenza umana. Lo dico subito: dal ragionamento. Dimostriamolo.

Per scoprire occorre venir a conoscere, per via di raffronti con cose conosciute, la x che vogliamo determinare. Questa facoltà è la facoltà del ragionamento che occupa con la sua essenza tutta la conoscenza, ossia conoscenza è ragionamento, produttore di scoperte. Che altro infatti?

I sensi non son parte della conoscenza, le loro percezioni da per sè non han valore conoscitivo.

Gli stati emotivi non hanno nessuna luce se non contemplati o tradotti dal ragionamento. Un individuo può avvertire un gran dolore e non ragionare, ossia non conoscere, dato che le parti del cervello atte al pensiero siano lese.

Che il ragionamento sia un fatto intellettivo ce lo affermano e lo provano

in modo assoluto secoli di scienza. Che la conoscenza umana non sia che produttrice di scoperte abbiamo già dimostrato. Concludo: La conoscenza umana è una, è produttrice di scoperte, ed è il ragionamento. Richiamo a mente il periodo del Croce che qui ho dimostrato falso:

« La conoscenza umana ha due forme: è, o conoscenza intuitiva o conoscenza logica; conoscenza per la fantasia o conoscenza per l'intelletto; conoscenza dell'individuale o conoscenza dell'universale; delle cose, ovvero delle relazioni, è, insomma, o produttrice d'immagini o produttrice di concetti ». (1)

Non commento, ho rigorosamente dimostrato il contrario.

Il Croce da questa sua premessa

---

(1) *Cito il* Croce *anche per ciò che non è suo, ma semplicemente accettato; l' ho detto: miro al libro, al canone, non all'autore.*

grossolanamente errata passa a dividere l'opera d'arte dall'opera scientifica dicendo che la prima è opera di fantasia, la seconda di intelletto.

La prima d'intuizione, la seconda di pensiero. Questa conseguenza cade dopo che ho dimostrata falsa la premessa, nonostante voglio dimostrarla assurda anche con un esempio: Basterà che prenda una scoperta scientifica e il brano di un'opera d'arte, e le analizzi organo per organo.

Prendiamo un esempio non sospettabile di non scientificità per la sua tradizione:

Volta stabilì che due metalli diversi a contatto producevano una forza per la quale si elettrizzavano di nome contrario, negando che la famosa rana di Galvani contenesse elettricità animale Infatti l'esperienza riusciva solo quando l'arco da applicarsi sulla rana era di due metalli diversi. L'esperienza

non riusciva per un cambiamento dell'arco, non della rana, e per questo egli dedusse che l'energia si svolgeva per i metalli e non per la rana. La scoperta di Volta non è che un ragionamento: Se l'arco modificato non produce più quegli effetti per la rana è logico dedurre che l'elettricità si produce non per la rana ma per i metalli. Deriva da un raffronto con una cosa nota.

Chi non ha importanza nella formazione di un fatto sia o non sia in un dato modo, non interessa questa formazione, ora Volta considerava l'arco come un semplice eccitatore.

Dimostriamo ora come abbiamo promesso che anche le opere d'arte sono identicamente costituite.

Prendiamo una concezione Dantesca

" .... *quello che fa la prima e l'altre fanno* „

Il poeta scopre che le pecore imitano la compagna che è in testa al bran-

co: questa è una verità come quella del Volta. Si scopre che due metalli messi a contatto sviluppano elettricità e che le pecore imitano l'azione della pecora in testa al branco. Sono due verità.

Che il primo è un pensiero secondo il nostro concetto, si è dimostrato, dimostriamo ora che è un pensiero anche il secondo e per conseguenza che queste due concezioni, una scientifica, l'altra artistica, sono identiche di costituzione e richiedono per essere concepite le medesime facoltà intellettive.

Dante scopre che la pecora prima guida il gregge. Dante conosce già il concetto: « fare quel che fa uno » sa che azione è, e la ritrova nel gregge, paragonandolo al concetto di questa azione che già gli è chiuso in mente: scopre una proprietà del gregge come Volta scopre una proprietà dei metalli,

determinando queste cose ignote per altre già note.

Di qui l'apparente assurdità di certi paragoni danteschi dove in una situazione Dante paragona sè ad un uomo nella stessa azione: «stetti come l'uom che teme» invece di «temetti».

Dante per la formazione di questo pensiero fa lo stesso processo di Volta per la formazione del suo.

Ma c'è di più.

Capire vuol dire rifare per conto nostro i ragionamenti di un altro: ragionare. Se dunque l'opera d'arte non fosse opera del ragionamento, come la si potrebbe capire?

Se le opere d'arte non fossero un fatto intellettivo sarebbero come il discorso di un pazzo che non si comprende.

Forse il Croce dirà che una poesia è arte solo in ciò che non si capisce. Va bene. Ma non trascuriamo intanto

di valutare tutto ciò che è « certo », che è cerebrale.

Mi pare che un problema più vicino a noi andrebbe avvertito e spiegato prima che un altro di cui si « suppone » l'esistenza. Ma diamo assoluta libertà. Vada pure il Croce in caccia di nuvole: è una caccia che sembra odiare: la rimproverava al signor Boine: qui va in caccia di nuvole. Non gli rimprovero il fatto per se: cacciare le nuvole è più aristocratico che cacciare i passerotti; è che il Croce riprova questa caccia quando è fatta o a lui sembra fatta dagli altri. Togliamo dunque tutto ciò che di ragionato c'è nell'arte, e veniamo all'« intuitivo »: l'impressione che dà. Non c'è altro. Ebbene, l'impressione che dà varia in me se ho preso un raffreddore. Non è quindi in lei, intrinseco fatto, è in me, e variabile. L'impressione è un riflesso dell'arte, non è l'arte stes-

sa. C'è o non c'è, a seconda dell'individuo. Il ragionamento c'è e c'è sempre «per tutti gli individui». Valutare in un'opera l'impressione che dà è lo stesso che voler valutare come parte materiale di una torre l'ombra che dà sulla terra. Occorre la luce. E' data da essa. La torre è la causa, semplicemente. Togliete la luce, non avrà più ombra. Ma aggiungete o togliete luce, guardatela da una parte o dall'altra, o non guardatela affatto: la torre nelle sue intrinseche proprietà rimane: materiale, forma, colore, tutto.

Frattanto con la divisione crociana si viene a non considerare l'opera d'arte come frutto dell'ingegno, del pensiero.

Scrive il nostro filosofo: « Definitiva è soltanto l'opera d'arte; non mai l'opera di pensiero». Cosicchè un grande artista può essere un idiota. Basta che intuisca, non importa che pensi: l'arte non è pensiero. Idiota è colui

che non sa pensare che limitatamente: gli idioti sono ammessi fra gli artisti e i grandi. Ciò si ottiene mediante le teorie del Croce. Che questa massima fosse accettata m'ero accorto da assai tempo: l'unica concezione del Croce accettata con entusiasmo e praticata: l'ammissione dei dementi fra gli artisti, e anche fra i «grandi». E' stato un vero successo. Questa conclusione non darà però molto vantaggio alle idee crociane, che sembrano dare all'artista una così strana costituzione... ignota.

Del resto si vede come probabilmente il simpatico senatore ha confuso. Si è trovato dinanzi alle opere umane, ha visto che un ragionamento astratto, scientifico, filosofico, non otteneva nulla che si potesse «vedere», «sentire», ecc.; ha visto invece che una poesia, un quadro, ecc., non sono

che la riproduzione di impressioni, ecc.; non è andato a cercare la differenza nel terreno su cui opera il pensiero, l'ha voluta trovare nell'energia umana, ed è caduto nell'errore provincialesco dell'arte «acefala».

E la critica alla base fondamentale dell'Estetica mi pare sia fatta, concludentemente. Veniamo alla negazione del « giudizio estetico ». Espongo il paragrafo del Croce, e riprendo a citare la mia teoria.

« Che cosa significa giudicare una espressione? riprodurla in sè » rispondono i critici, e rispondono egregiamente...

Più sotto spiega diffusamente il modo, il processo di questo giudizio.

« L'individuo A cerca l'espressione di una impressione che sente, ma che non ha ancora espressa. (Questa è una puerilità: se cerca l'espressione di una impressione, vuol dire che non l'ha

espressa!). Eccolo a tentare varie parole e frasi che gli diano l'espressione cercata, che dev'esserci, ma che egli non possiede. Prova la combinazione « m » e la rigetta come impropria, inespressiva, manchevole, brutta; prova la combinazione « n » e col medesimo risultato. Non vede punto o non ci vede chiaro. L'espressione gli sfugge ancora. Dopo altre vane prove, nelle quali ora s'accosta ora si discosta dal segno cui tende, d'un tratto forma (pare quasi che gli si formi da se spontaneamente) l'espressione cercata, et lux facta est. Egli gode per un istante il piacere estetico e del bello. Il brutto col dispiacere correlativo era l'attività estetica che non riusciva a vincere l'ostacolo: il bello è l'attività espressiva che ora si dispiega trionfante. Abbiamo tolto questo esempio dal dominio della parola... ».

Il Croce presuppone nell'artista que-

sto processo. Costrutto cervellotico che si distrugge con un: perchè? I misteri della elaborazione, della cosìdetta « creazione » sono spiegati qui dal Croce con una bonomia che fa veramente piacere: che semplicità! C' è solo un difetto. Questo processo è descritto dal Croce senza alcun fondamento. Ma che piacere estetico! Ma che espressione! Si può dimostrare tutto questo? Con chè? Non c'è una prova: queste son chiacchiere. Io non sarò artista, e non farò per questo regola (la fa il Croce, che artista è forse meno di me?), ma so che se tento di fermare un'impressione o di descrivere un quadro, sono continuamente tormentato e provo per l'espressione ora una grande simpatia ora una grande antipatia. Non faccio regola? Lo so: ma nessun uomo è la regola! Sono soggettivo e dimostro al Croce la disparità dei processi estetici. Mi con-

testate la facoltà d'artista? Ma io vi chiedo che cos'è l'arte. C'è un punto in cui il Croce riconosce che i limiti fra l'arte e la non-arte sono incerti e che si va avanti con l'empirismo. Magra prova! Confuto dunque questo primo brano, ed il resto cade essendo basato su questo; ma non importa: si continui pure.

« Se ora un altro individuo, che diremo B, dovrà giudicare quell'espressione e determinare se sia bella o brutta, egli non potrà se non rimettersi nel punto di vista A, e rifare, con l'aiuto del segno fisico, prodotto da A, il suo processo. Se A ha visto chiaro, B (che s'è messo nel punto di vista di lui) vedrà anch'egli chiaro e sentirà quell'espressione come bella. Se A non ha visto chiaro, non vedrà chiaro neanch'egli, e la sentirà d'accordo con lui come più o meno brutta. »

Fermiamoci qui. Rimetterci nel pun-

to di vista A per vedere se un'impressione è stata espressa? Ma si fa presto a dire: rimetterci nel punto di vista ecc.: ma all'atto pratico?

Dire rimetterci nella condizione di un individuo per risentirne l'opera, è un errore enorme. La vita è un insieme di fenomeni in un equilibrio perfetto. Il suono di una tromba udito tre volte da un individuo, o non udito, ha la sua importanza nella sua vita psichica. Rimetterci in una esatta condizione è impossibile: eppure in tal caso non ci possiamo contentare di una approssimazione! L'opera d'arte è un fenomeno di vita come un altro, e scocca a quel dato momento: si sa che senza un grano di più l'anfora non trabocca, si sa che il «punto» è il decisivo operatore del fenomeno. Si sa che la terra viene attratta in ragione delle masse da una mollica di pane

che cade su di lei, e che ella riceve un urto dalla mollica. Una personalità psichica è la più esatta combinazione d'equilibrii. Il fenomeno nasce da una compilcatissima combinazione di cose in cui c'è bisogno persino dell'atomo.

Che dunque due individui non possano avere le stesse impressioni si è dimostrato con la enorme difficoltà del caso: lo dimostro ora matematicamente. Per avere le stesse impressioni occorrerebbe che un individuo fosse situato nell'universo nello stesso spazio di un altro: ciò che è «impossibile». Non si può contemporaneamente esser contenuti nello stesso spazio.

Questo è teorico, va bene. Ma che volete si possa fare con l'approssimazione? Niente di giusto, lo dice la parola. Poi in una teoria non si deve andare avanti a furia di « press'a po-

co» nè in tal caso questa teoria la si chiama « scienza ».

Che dire della terminologia? « Se ha visto chiaro... rimetterci nel punto di vista... ecc.» sono frasi senza un significato preciso, che possono adattarsi ad ogni gusto. Quand'è che si vede chiaro? Quand'è che ci rimettiamo nel punto di vista di A? Come facciamo? Quando e come ci siamo? Possono sorgere innumerevoli equivoci inavvertibili. Porto un esempio. A riceve una impressione, ma non è artista e dà una non-espressione. B cerca di rimettersi nel punto di A, ma per mancanza di dati sicuri non ci si rimette, riceve un'altra impressione che trova nella non-espressione una espressione. Dichiara che la non-espressione è una cosa d'arte, una espressione. Erra, senza un controllo possibile, e rimane persuaso di aver ragione. Come persuaderlo? Come sa-

pere che erra, con certezza? Non mi pare del resto che queste siano cose da valere una critica seria. Sono casine di carta costruite male, con poca pazienza: in quelle dei bambini c'è di bello l'ingenuità, che «mi» consola talvolta. Del resto il Croce scrivendo che per giudicare occorre rimetterci nel punto di vista dell'autore, fa un ragionamento identico a questo: per volare si costruisce una macchina che sia uguale in tutto e per tutto all'organismo di un buon volatore, la rondine per esempio. Con questo si risolve il problema. Va bene. Ma come facciamo a fabbricare questo organismo? e nel caso nostro: come facciamo a metterci nel punto di vista dell'autore?

Andiamo avanti. Il Croce si sforza di dimostrare che un tal giudizio è infallibile: «potrà osservarsi che noi non abbiamo preso in considerazione

due altri casi: che A abbia visto chiaro e B veda buio; o che A abbia visto buio e B. veda chiaro ».

Questi due casi sono impossibili. « L'attività espressiva, perchè attività, non è capricciosa necessità spirituale » Questa è stupenda: un'attività non è mai capricciosa? Bisogna provarlo, io non vedo che la cosa sia evidente di per sè stessa. Vedo e so che l'idea del bello muta di persona in persona e nella stessa persona di ora in ora! Questo è il punto capitale. Perchè il giudizio del Croce avesse un vero valore oggettivo e non fosse ciarla soggettivissima occorrerebbe che l' idea del bello (sia pure nel senso crociano) fosse una e invariabile. Chi ce lo afferma? Forse mille secoli che ci mostrano le più assolute discordie su questo? Forse l'architettura cinese posta insieme alla gotica? Forse un'ode di Rimbaud accanto ad una di Fosco-

lo? Forse lo afferma a me stesso la mia sensibilità che mi vieta di leggere Dante se un imbecille avanti ha detto: com'è bello! senz'aver capito nulla? Ma il Croce mi può avvertire: codeste sono imperfezioni umane. E che importa? O perfezioni o imperfezioni, il fatto sta che l'idea del bello varia ed è incertissima, indefinibile, e condannata al soggettivismo più grande, mentre l'idea del valore non varia mai. Per ottenere un grammo di radio è occorso tanto tempo, è provato: nessuno, sano di mente, può dirmi il contrario senza sragionare (cosa dimostrabile anche questa!) Di questa mirabile concordia del ragionamento e di questa mirabile discordia del «gusto estetico» ecco un esempio: l'idea del bello nel chinese porta alla deformazione del piede; non è certo l'idea degli europei. Però ogni chinese scienziato stimerà Newton! E badate

che l'idea della bellezza della donna è anche nel senso crociano l'espressione di una impressione. La donna diviene una statua vivente: il suo piede deformato è l'espressione di una impressione sentita dalla razza chinese. Il Croce stabilisce l'eguaglianza del gusto estetico a furia di parole, ad esempio: «un medesimo problema estetico non si può risolvere se non in un sol modo che sia buono» cosa giustissima. Il male si è che un problema estetico non è possibile che su di una persona in un dato momento, di modo che la cosa che sembra dare al giudizio una grande assolutezza ha la durata di un istante e su di una sola persona! Questo mi pare risulti bene dalla spiegazione che ho dato a pag. 50 sulla riproduzione in se di un opera d'arte. Il Croce s'è forse ingannato con le parole: ha visto questa assolutezza e non ha pensato che era

un'assolutezza più che relativa! Non confortabile esempio di superficialità!

Certo una impressione non ha che «una sola espressione», ma questa impressione non nasce identica in altre persone e non è nello stesso individuo che per un istante.

Di qui balza ancora netto che la mia idea è giusta: fondare sul ragionamento il giudizio di un opera d'arte. Sì, perchè in fondo l'Estetica (ed è un merito che va riconosciuto!) vuole stabilire un solo giudizio, un oggettivismo, della scienza, nella critica. E quello che tento io con termini più sicuri che non il «gusto»: col ragionamento. Che la mia critica è giusta e che la sua è errata, lo dice il Croce stesso: gli cedo la parola. Dice a proposito di Imbriani:

« Un teorema di matematica o di filosofia è quello che è, o venga ingiallito dalla bile e allietato dalla gioia ».

Ecco dunque l'ideale di una critica imparziale. Ridurre la critica a teorema: termini fissi, dati fissi, resultati fissi. Il risolutore sia nervoso o no, se vuol risolvere il problema, bisogna faccia « così »: le passioni vengono eliminate dal giudizio. Questo in appoggio alla mia critica.

Ora contro la sua:

« Vi sono senza dubbio dei fatti che paiono contradire a questa deduzione (l'unità del giudizio). Così opere che sembrano belle agli artisti vengono poi riconosciute come brutte dagli altri, dai critici: opere di cui l'artista era scontento e che giudicava imperfette o sbagliate, vengono riconosciute invece come belle e perfette. Ma ciò non vuol dire altro se non che una delle due parti ha torto: o i critici o l'artista, e nell'un caso l'artista e nell'altro i critici. Infatti il produttore dell'espressione non sempre si rende con-

to esatto di ciò che accade nel suo animo. La fretta, la vanità, l'influenze, i pregiudizî teorici, ci fanno talora dire a parole, e credere a noi stessi sulla nostra parola, che siano belle opere nostre, che se ci ripiegassimo su noi stessi, vedremmo come brutte, quali sono in realtà ».

Non è la dichiarazione del più completo soggettivismo di questa critica? E' lo stesso che dire: questa critica andrebbe bene se gli uomini non avessero passioni... ma siccome ne hanno?... e del resto da cosa è dato il soggettivismo se non dalle diverse passioni? Se gli uomini fossero tutti uguali, il giudizio sarebbe assoluto! Si sapeva da tempo che le passioni sono le nemiche del critico giusto! Aspettavamo un metodo che le abolisse come giudicatrici. Ma perdio, quando si fa una teoria e si denomina « estetica come **scienza** dell'espressione » la si fa

in modo che si adatti agli uomini « quali sono » coi loro vizi, con le loro passioni...

Siamo di nuovo alla solita storia. E' lo stesso che dire: questo è il modo per volare; però per metterlo in pratica occorre che gli uomini non siano più uomini! Non direte che il problema è risolto. Del resto che questa sua critica, se non nel fondo, in atto è soggettiva, ce lo dice il Croce stesso. Ecco qui:

« Per quel che riguarda me, che in mancanza di altri volenterosi, mi son provato ad applicarla alla contemporanea letteratura italiana, io sono di continuo travagliato dal dubbio (igienico dubbio) della mia inadeguatezza all'alto ufficio. Faccio del mio meglio, mi sorveglio, cerco di correggermi; ma non ho mai la sensazione di correre per un campo in una slitta. Se altri prova questa gioia, beato lui!...

« Ma ad essi pur tra molte belle qualità particolari manca quello studio e quella prolungata meditazione sui problemi dell'arte e della critica, e quelle cognizioni di storia della critica d'arte, che spesso si provano indispensabili; e ciò li mena a confondersi innanzi a certi casi, pei quali il buon gusto naturale e il semplice buon senso non sono sufficienti ».

E tutto ciò va bene. Il Croce è in parte cosciente e riconosce la fallibilità della sua critica. Ma come allora mettere insieme queste parole a queste altre del Croce stesso?

« Peggiore è l'inconveniente che nelle riviste del gran pubblico nasce dall'assenza di criterii fermi e di un organico sistema d'idee: onde un'anarchia e una ineguaglianza di giudizii che le fa somigliare talvolta **botteghe di caffè,** dove ciascuno si rechi a dire

o a gridare la propria opinione od impressione ».

Non si ha lo stesso l'anarchia di giudizio se non per le idee, per altri inconvenienti? Il Croce non fa niente più degli altri critici. E come anche metter d'accordo la sua modesta confessione con queste parole al Carducci?

« Ho sottolineato la patente contradizione tra il giudizio estetico, che sarebbe individuale e relativo all'individuo (cioè privo di ogni altro valore che non sia quello di un semplice mi pare e non mi pare) e il lavorìo razionale da cui dovrebbe pur nascere ».

E non lo confessa il Croce? Se il suo giudizio non è soggettivo teoricamente, praticamente sì. Però ho dimostrato che anche teoricamente non vale più che un «mi pare» e «non mi pare».

Intanto, giacchè E. Thovez ha confutato le idee crociane, riporto il brano per imparzialità e anche per maggior chiarezza. Eccolo:

« (Il metodo crociano) semplice e chiaro all'apparenza, ma in realtà seminato di abissi così profondi che bisogna essere un po' miopi per non sentirne le vertigini. Interrogare l'opera e « risentirne la viva impressione » è presto detto. Può non esser viva affatto. Poniamo per esempio che il critico debba spiegare la bellezza artistica dell'opera di un Fogazzaro e le ragioni della sua innegabile diffusione. Poniamo per esempio che il critico sia meridionale, cioè non abbia per ragioni etniche la sensibilità necessaria per vibrare a quella poesia di natura settentrionale. Non avrà dalla lettura di quei romanzi o di quelle poesie nessuna impressione viva. Ma il critico non sa di questa sua deficienza; non

dubiterà menomamente che la deficienza sia in lui e non nell'arte, e come deve d'altra parte spiegare il trionfo di quell'opera, ne cercherà le ragioni in condizioni estranee all'arte, e le troverà non in una bellezza intima di poesia, ma « nello stato di spirito della borghesia italiana e nel benaccetto miscuglio di religione e di sensualità. » Invece per simpatia etnica vibrerà all'arte di un Verga o di una Serao, e ne troverà vera e profonda la bellezza dell'arte. E' cosa che succede ogni giorno, e massime fra i seguaci del Croce, i quali non hanno nè il suo acume nè la sua ponderatezza nè la modestia da lui espressa con nobilissime parole: così vediamo spesso affermare oggi come dogma ciò che domani vedremo smentire.

« Ma passiamo pure sopra questa pregiudiziale. Ammettiamo pure che la sensibilità del critico sia sufficiente.

In che modo giudicherà, se lo stato d'animo si è concretato in una « espressione perfetta »? Con qual metro misurerà ciò che è « schietto prodotto d'arte » e ciò che non è; ciò che è « gonfiatura, fiorettatura, deficienza artistica »? C'è una misura sola per questo esame, che è poi l'esame supremo: ed è quell'elemento imponderabile ma immenso che è l'ingegno ed il gusto. Il metodo può aiutare per uno, ma l'ingegno ed il gusto sono necessari per cento. Tanto è vero che, data una differenza di sensibilità, di ingegno e di gusto, questo metodo che dovrebbe condurre come nessuno alla spiegazione e alla valutazione esatta dell'opera d'arte, può riuscire a risultati semplicemente opposti. Nelle mani del Croce il metodo critico ha portato a definire il Carducci il poeta della storia; nelle mani del Borgese, che è certo il più autentico ed ingegnoso se-

guace del Croce, ha condotto a negarlo recisamente come poeta della storia e a definirlo, con un piccolo stupore di carducciani e non craducciani, massimamente come poeta del paesaggio... Il metodo critico del Croce è certo pieno di ottime intenzioni logiche, ma quando in una formula entrano come coefficenti elementi non disciplinabili, quali la sensibilità, l'ingegno ed il gusto, la formula diventa un nonnulla e i coefficenti tutto.

« ... Ma qui viene il bello. Dunque il critico non ha diritto di giudicare delle esigenze autopedagogiche dell'autore perchè erano a costui «necessarie». O perchè allora avrà poi il diritto di giudicare: le preoccupazioni estranee all'arte, le gonfiature, le fiorettature, i pregiudizi di scuola? io potrei dire che anche quelle preoccupazioni e ignavie ecc. erano ugualmente necessarie al temperamento del-

l'autore: di esse « lui e non noi possiamo giudicare ». (1) . . . . .

. . . . .

Che ne esce? Ne esce che il metodo critico di Croce in quanto vuol rifare il processo elaborativo dell'autore non spiega nulla, non fa che accettare fatti compiuti, precludendosi di discuterli e valutarli, e in quanto li discute e li valuta diviene fatalmente o impressionismo soggettivo insindacabile o metodo comparativo dell'efficacia di un'opera in paragone delle precedenti e contemporanee, come era uso della critica non filosofica e come il Croce non vorrebbe ammettere. Perchè: o bisogna accettare la poesia del Carducci senza discuterla, o volendola valutare bisogna paragonarla con la poesia altrui, ciò che il Croce non può accettare.

---

(1) *Il pastore il gregge e la zampogna.*

Che sia impossibile praticare con sicurezza questo metodo lo dice il Croce stesso, che non abbia vera consistenza logica parmi d'averlo dimostrato abbastanza, che tenda ad una cosa vana si dimostra facilmente: vuol valutare « l'espressione », la « potenza intuitiva », cosa non intrinseca dell'opera d'arte, che abbiamo provato rigorosamente non essere che « pensiero »: in una parola vuol valutare nell'opera d'arte quello che non c'è.

Passo con sicura coscienza ad esporre modestamente le mie idee. Ho dimostrato avanti che l'opera d'arte non è se non « pensiero », che il pensiero è ragionamento, e che il ragionamento opera per via di raffronti ed ha per resultato la scoperta. Veniamo al giudizio dell'opera d'arte, alla sua valutazione, al paragrafo che sostituisce il «giudizio estetico» del Croce, poco avanti dimostrato nullo come effetti e

come processo. Torno qui a riconoscere per la giustizia l'ottimo intento di tendere ad una assolutezza che abolisca le chiacchiere e il soggettivismo. Primo principio di valutazione: rilevare il numero dei pensieri, dei ragionamenti: naturalmente dei ragionamenti nuovi: gli altri non sono dell'autore: per scrivere una poesia, ad esempio, credo ci siano voluti milioni di ragionamenti, per il modo, per il materiale, ecc.: i pensieri di una poesia, il lavoro intellettuale si riduce ora ai pensieri «nuovi» che vi si possono trovare. Porto un esempio:

> Oh quei fanali come s'inseguono
> accidïosi là dietro gli alberi
> tra i rami stillanti di pioggia
> sbadigliando la luce sul fango!

Qui nuovo, e quindi pensiero del Carducci, non è che quello « sbadigliando la luce sul fango »: le altre cose che formano la strofe sono pensieri

già noti; ad esempio, usare l' esclamazione per esprimere la noia, e lo stesso quel « s'inseguono », pensiero già entrato nell'uso; nè la poesia presenta qui nuovi pensieri nel dire « fra i rami stillanti di pioggia », ecc. C'è un solo pensiero, una sola scoperta: la luce pigra dei fanali sembra sbadigli: è scoperta la somiglianza fra la luce dei fanali e lo sbadiglio. Dunque in questa strofe, valutando, noto un pensiero e tengo conto solo di questo: gli altri poteva scriverli chiunque senza il minimo sforzo cerebrale.

Prendiamo un altro esempio. Cito sempre poesie moderne perchè è più facile la constatazione del pensiero. Nelle poesie passate raramente si trova un pensiero che oramai non sia di patrimonio comune, e difficile è constatarne l'autenticità:

Odi, signore Iddio grande e tremendo
Cui fecer grido i padri combattendo

Sulle rembate, questo ch'io t'accendo
E' il rogo e il faro.

Qui nessun pensiero. Non c'è niente di nuovo, nessuna nuova scoperta; anche l'ultimo verso è un luogo comune: accendere un rogo che sia un faro è ormai roba da retorica di cronisti. Nè mi si dirà pensiero quel « grande e tremendo » e neppure il « fecer grido i padri combattendo sulle rembate », cose comunissime che tutti pensiamo usualmente, o meglio sappiamo. E ancora:

Oh come è gretta questa mascherata
di rose e di viole!
Questa volta del ciel com'è serrata!
Come sei smorto o sole!
Oh come solo il mio pensiero è bello
Nella sua forza pura!
Oh come scolorisce in faccia a quello
Questa vecchia natura!

In questo brano sono tre pensieri: la primavera paragonata ad una finzione carnevalesca; il cielo serrato:

danno due pensieri autentici. Il pensiero « come sei smorto o sole » non è che lo stesso del « cielo serrato » esteso al sole, possiamo non considerarlo.

Poi il significato degli ultimi versi: la natura che scolorisce ecc: terzo pensiero. Ho mostrato come si enumerano i pensieri in un opera d'arte: passiamo ora alla valutazione di essi, singolarmente.

Pensiero è ragionamento e dà una scoperta: quand'è che essa ha più valore? Trovato il valore della scoperta, e quindi del pensiero, si troverà il valore dell'opera d'arte, giacchè essa è composta di pensieri. Un ragionamento quando ha più valore? Quando nel concepirlo occorra più energia cerebrale. Questo è chiaro. Un lavoro ha tanto più valore quanto più è difficile.

Quand'è che un pensiero è più difficile? ossia, quando una scoperta richiede più energia cerebrale per es-

sere? Quando la cosa scoperta era più nascosta a noi, più lungi da noi. Anche questo è chiaro e scientifico: per chiunque sarà più facile riconoscere un individuo a 50 metri anzichè a 70: è logico. Per scoprire occorre raffrontare diverse particolarità della incognita con altre già conosciute. Ora per paragonare una cosa a un'altra occorre tanto più sforzo quanto meno questa dà indizi di somiglianza con l'altra. Tanto per un genio quanto per un mediocre come per un imbecille, è più facile riconoscere un uomo in un ritratto che in un disegno malfatto. Così è più facile per tutti dire: « la luna piena e gialla somiglia a una frittata » che dire: « il fuoco della ribellione umana va dalla fiaccola di Prometeo alla pipa di Cambronne » (1). Gli stessi particolari visibili, palpabili, mettono sulla via della scoperta. Un pen-

(1) *V. Hugo « Les misérables ».*

siero come il secondo è solo del grande ingegno: che relazione ha, così « a priori » la pipa di Cambronne con la face di Prometeo? per associare le due cose la mente abbisogna di una formidabile proprietà associativa; e in ogni cervello, si prova col rigore più assoluto, i concetti siedono l'uno accanto all'altro secondo le relazioni. Così nella mente di Dante e nella mente del mediocre, neve sta accanto a freddo, bianco, ecc. Associare le cose più diverse, più impensabili, costituisce l'ingegno: si prova non solo col ragionamento, ma con l'indagine pratica, con la conferma di tutti i giorni.

Nella vita gli atti più facili son quelli che dico io: basta pensarvi un poco. Da sei anni io ho esperimentato questa verità instancabilmente su me e su gli altri: è la mia idea costante (dite pure la mia fissazione) che ho cominciato a sviluppare a quindici anni.

Questa indagine assidua vale qualcosa come esempio.

Ritornando dunque a quel che dicevo, un pensiero ha tanto più valore quanto più la cosa per esso scoperta era lungi da noi (1).

Veniamo agli esempî. Per la stessa ragione avanti esposta porto tutti esempî di poesie conosciute e moderne. Giudichiamo quale sia il migliore fra due pensieri. Ecco un pensiero del D'Annunzio:

> « Candida luna in cielo esigua come il sopracciglio della giovinetta ».

ed uno del Carducci:

« Per loro (lavandaie) il lago è un catino, ecc....

Il primo è un pensiero basato sulla somiglianza formale esatta fra un so-

---

(1) *Il valore del pensiero sta nella maggiore o minore energia celebrale dalla quale è costituito e che si determina dalla maggiore o minore difficoltà della scoperta che da esso deriva.*

pracciglio e la luna: si può improvvisare parlando. Il secondo è molto più profondo: il lago non somiglia esteriormente ad un catino, viene assomigliato ad esso per una indagine interna: le lavandaie non vedono la bellezza del lago, lo contemplano come una fatica, lo usano come un arnese, come un gran catino. E' evidente la superiorità intellettiva del secondo pensiero. Con la critica crociana si può dire che il primo è migliore, chiacchierando: è più fresco! più gentile! ecc.; qui non si esce dalle morse del pensiero. Un altro esempio: dice D'Annunzio (delle sue parole): « altre serene come i firmamenti ». Dice Manzoni: « ... disse Perpetua, empiendo il bicchiere e tenendolo poi in mano, come se volesse darlo solo in premio della confidenza che si faceva tanto aspettare. »

Chi dubiterà nella scelta fra le due scoperte? la scoperta della qualità di

certe parole, o la scoperta di quest'atto di Perpetua?

Il D'Annunzio dice: le mie parole talvolta le « sento » serene: sono come i firmamenti; quale sforzo? Le parole sono qualificate come cose serene, quale difficoltà? E' come abbia detto: son serene come una cosa serena. Ma il Manzoni? Perpetua « deve » dare il vino a Don Abbondio: è ciarlona, confidenziale, la curiosità viola anche il suo dovere d'obbedienza: trattiene il bicchiere momentaneamente, stoltamente. Non è una indagine facile, che cada sott'occhio, questa piccola ribellione momentanea: è una scoperta profonda. Chi può negare che valga più di quella del D'Annunzio? Non si è proceduto qui con l'aiuto di concetti già esistenti: è stato costruito tutto con l'ingegno in riflessione. Per spiegarla occorrerebbe delucidare ancor meglio la particolare posizione di Per-

petua. Questo per valutare assolutamente il pensiero; per dimostrarlo superiore al primo basta quel che ho detto ed avanza. Il D'Annunzio poteva dire: sereno come lo sguardo di un innocente, come il mare trasparente, in somma come una cosa serena... i paragoni identici nascono a mucchi; qua non si sposta nulla. Lo scrittore mediocre avrebbe detto « la serva mescè il vino al padrone e gli porse il bicchiere », ciò che è comune, ciò che si è appreso da vecchi concetti ricalcati.

Mi pare che gli esempi siano sufficienti. Veniamo a far vedere la differenza fra le due critiche, applicate ad uno stesso componimento. Riporto quella del Croce, e quindi la mia: (1).

« Un carro ove acerbi s'ammucchino

---

(1) *Per ora il più complesso e ii più chiaro esempio di questa valutazione é il mio saggio: L'esilio di D'Annnnzio e il S Sebastiano Volume 1.o di questa collezione.*

I poponi, entro un giunco ciascun
onde appesi a corusche maturino
finestrette, di contro al sereno. ».

Dice il Croce: « Ahi! quale contorsione sintattica! Che è ciò? italiano o latino? è latino: fate la costruzione. Ma come sta bene, qui, il latinismo della sintassi? quei poponi, ecc. sono mercè quella sintassi idealizzati! »

Dico io: Questo brano non val nulla. Questo brano è una descrizione semplice, senza un pensiero: che difficoltà dire: « un carro ove acerbi si ammucchino i poponi »? Oppure: « Onde appesi a corusche maturino finestrette »? Non c'è neppure un pensiero: è zero. La stessa contorsione latineggiante, che il Croce loda, non val nulla: il latineggiare in qualsiasi punto non è difficile, ma usuale, fino volgare, specie qui dove è fatto per schiavitù di versi. Convengo che al Croce possa sembrare una cosa che sta be-

ne, e che i poponi vengano idealizzati: questa è una opinione personale; quel che è certo, e non un'opinione, si è che questo brano non richiede nessuno sforzo d'ingegno ad esser concepito. Di qui mi pare si scorga bene la differenza fra i due giudizi.

Da questi esempi intanto si capirà che un'opera d'arte va valutata in ragione dei suoi tempi: si è osservato che diversi pensieri non sono più che luoghi comuni, ecc. Infatti una scoperta è tanto più lontana da noi quanto più, non solo è nascosta (naturalmente, per posizione ecc.) ma anche quanto più è lungi per non tentate indagini anteriori. Cosicchè si può definire la mia valutazione così come la definivo nel 1909. Riporto un brano che può servire: non amo ripetermi.

« La nostra critica intanto sarà fatta in relazione dei tempi, noi non intendiamo di non guardar le opere pre-

cedenti a quella che si esamina, anzi vogliamo guardarci, il merito dello scrittore, la sua opera di progresso, andrà da ciò che era prima fino a quello che è dopo il suo lavoro, in modo che il valore di un'opera sia esatto, astrazione totale, progresso sul pensiero totale. Infatti noi non pretendiamo di misurare gli ingegni: ciò è impossibile: le incidenze fortunate, la erudizione più o meno profonda, ci tolgono la possibilità di fare anche questa valutazione. Noi giudichiamo precisamente il valore dell'opera staccata dall'autore, in mezzo al pensiero del suo tempo. La domanda valutativa, comprensiva, è questa: Fin dove quest'opera avanza il pensiero del suo tempo? » (1)

---

(1) *Nel giornale* « La Difesa dell' Arte » *Anno 1.o N. 2.*

***

Il processo critico, così nudo, schematico, brutale, spiacerà a molti. Occorre combattere contro una vera folla di tradizioni, contro mille sentimenti radicati da troppo tempo.

Misurare un'opera d'arte? E' già stato accusato di questo sacrilegio il Croce, che aveva stabilito molto più libere leggi e non misurava niente affatto: figuriamoci che diranno di me! Qualche anno fa, in una polemica su questo mio metodo, sorse il grido: « vuoi misurare col metro le divine opere d'arte! » Precisamente. Misurare a metri la Divina Commedia? Fortunato il misuratore! Miracoloso quel metro! Non si capisce che il trattare confidenzialmente e anche meschinamente gli elementi più maravigliosi è una cosa da grandi. Pesare su di una bilancia da ortolano l'opera di Dante

e dirne il valore: che cosa c'è di più titanico? Nel campo del raziocinio la frase ad effetto non ha nessun significato (non si guarda se un pensatore nel dirigere un apparecchio di sua scoperta è grottesco). Questa accusa ingigantisce l'accusato. Veramente. Ma siamo sempre lì. Il pubblico s'impressiona di una «frase», si arma, e fa l'imbecille. Come per l'appunto in questo caso. Altri obbietteranno che certe opere d'arte non hanno quel valore che cerco, eppure sono celebri, immortali, ecc. Esattamente.

La popolarità, la fortuna, la potenza di commozione, l'utilità, ecc., non sono un valore: neppure l'immortalità; tolto il valore del pensiero, d'intrinseco non c'è altro: il resto è un semplice riflesso. Un'opera ingegnosissima, ma che è un puro lusso, può rimanere soffocata dall'operetta facile che divien celebre soddisfacendo un bisogno mol-

to sentito. In teatro si osserva bene questo fenomeno. E' inutile talvolta avere ingegno: ci sono dei sentimenti radicati che l'uomo non dimentica e che fanno la fortuna di opere senza valore. Sulle nostre scene si dà molto meno « Casa di bambola » del « Padrone delle Ferriere ». Quest'ultimo dramma non vale certo il primo e tanti altri: pure trionfa. Per i sentimenti che glorifica. Ecco che la popolarità è un cattivo segno valutativo. Per molti lavori, drammi, commedie, tragedie, corrono fremiti d'umanità semplici e facili a scoprirsi, come le arterie nel collo di un uomo, ridestando sotto qualunque veste entusiasmi indescrivibili. « Feudalismo » è un dramma di nessun valore; quando però quell'uomo gigantesco che è Giovanni Grasso lo vive, il pubblico freme come d'innanzi al trionfo della giustizia. In quel dramma siciliano è chiuso un fram-

mento dei sentimenti umani ruggenti contro la schiavitù: è caduto là dentro, e il pubblico dinanzi ad esso ritrova l'antico urlo contro la schiavitù, il moderno contro la violenza ben dissimulata. Tutte queste particolarità sono dunque fatti indiscutibili, non sono termini di valutazione.

***

Ho dimostrato quello che volevo; dovrei trarre le conclusioni e terminare. Invece continuerò esponendo alcuni errori che qui ho raccolti incidentalmente. Non voglio con questo tendere a nessun giudizio definitivo sul Croce. Questa serie sarà un'appendice sussidiaria; si vedrà intanto che gli altri errori non sono andato a cercarli col celebre lumicino (e chi potrebbe crederlo se sono così importanti?). Però quest'altra serie convincerà ancor più sulla fallibilità crociana. Li ho

qui raccolti per caso: non mi costa nulla esporli: gioverà.

Il Croce scrive di Guerrazzi: «sotto quel suo tono convulso di energumeno non ci vuol molto ad accorgersi che c'è una fantasia poco intensa e « un cervello poco profondo ». Dice che arte non è un fatto intellettivo; e allora perchè scrive che il Guerrazzi non ha un cervello profondo? Da un'opera d'arte non dovrebbe valutarsi un cervello, bensì una capacità intuitiva. Ora che cos'è il cervello, tolte le sue funzioni brutali, se non l'organo creatore del «pensiero»? Altrove ammonisce: « noi possiamo definire la bellezza come l'espressione riuscita, o meglio, come l'espressione senz'altro, giacchè l'espressione quando non è riuscita, non è espressione». Poi sotto: «il brutto è l'espressione sbagliata». Ma se dice che l'espressione non riuscita non è espressione, perchè scrive espressione sba-

gliata? Non solo, più tardi scriverà in un capitolo sul Pascoli: « E' una critica fondata sul concetto dell'arte come pura fantasia o pura espressione e che, per conseguenza, non esclude dall'arte nessun contenuto, o « stato d'animo » che voglia dirsi, purchè sia concretato in una **espressione perfetta** » O dunque? Si deve dire espressione senz'altro o no? Faccio intanto notare l'assurdità che il Nostro commette nello scrivere: « espressione riuscita, o meglio come l'espressione senz'altro ». O meglio? Ma dando un aggettivo a espressione egli si contraddice fortemente; è rigoroso quel « o meglio » quel « a volontà »? Non mi pare.

Strano il giudizio sui plagi del D'Annunzio! Li definisce un segno della invadente sua personalità. Mi pare che gli altri abbiano invaso il D'Annunzio! Qualche sua opera mi è stata definita « un'antologia di letteratura

internazionale ». Ma il Croce rovescia la medaglia e trova nella brutta faccenda il bel gesto per salvare la fama preziosa del simpatico poeta abruzzese.

Altrove: « La critica definitiva, come la storia definitiva, come la filosofia definitiva, è un sogno di coloro che non se ne intendono. Definitiva è solo l'opera d'arte; non mai l'opera di pensiero ». Dunque la critica è pensiero; o perchè allora il Croce afferma che nel giudicare un'opera d'arte si adopera il gusto, il quale è la stessa cosa del genio « creatore », e quindi intuizione? Dunque la critica è pensiero o intuizione? E la critica non consiste nel giudizio? Non mi sembra difficile notare la stridente, la banale contradizione.

Parlando del libro del Thovez esce in questa frase: « Intanto ecco qui un libro di E. Thovez, che, dopo tanto

zucchero che ci aveva illanguidito il palato, ci fa sentire il sapore stimolante dell'agro e dell'amaro, non fosse altro che per questo dovrebbe avere, mi sembra, onesta accoglienza ».

Ma come? perchè un libro è contrario al Carducci, « soltanto per questo » dovrebbe essere bene accetto? ma che cos'è questo culinario annoiarsi nel lodare un grand'uomo? e come un filosofo può dire: questo libro solo perchè rompe la monotonia anche se pieno di trivialità e di sciocchezze deve avere belle accoglienze?

E anche: « piace a me (che sono carducciano impenitente...) » ma un filosofo può essere un carducciano? Un filosofo non deve avere alcun partito, non deve essere nè carducciano nè petrarchiano, deve essere un filosofo, non altro. Sara questione di parole? Dice: son « carducciano » in luogo di: apprezzo il Carducci? Ma allora si pecca di o-

scurità: un aggettivo così ha valore di «partigiano» altrimenti è un assurdo: un critico o un filosofo non deve dichiararsi: si sa quello che è, o che dovrebbe essere. Sarà errore di espressione? Sottigliezza? Sia pure, ma il Croce ci guarda quando parla di altri; e guardiamoci allora!

Ma non basta. Si dichiara « Carducciano », e poi apprezza il libro del Thovez che contiene ad esempio questa espressione: « quell'idea (finale di Cadore) mi sembrava destituita di ogni senso comune. » Bel modo di essere carducciani, per dio! Questo libro che nega in certi momenti al Carducci persino il senso comune bisogna riceverlo bene! interrompe la monotonia! Che filosofo! In altro punto scrive:

« Definitiva è soltanto l'opera d'arte; non mai l'opera di pensiero. » Dunque la scienza non è definitiva! Dunque oggi si crede che la terra giri at-

torno al sole e domani si potrà venire a sapere che non è vero?

Dunque le leggi scientifiche, immutabili, non sono scoperte definitive, non sono date da opere definitive. E come si può modificare la formula della gravitazione universale?

E parlando del Thovez:

« Oltre di ciò il Thovez non è mosso da odio personale, o di partito o di setta, e si sente nel leggere il suo libro che l'origine delle sue critiche è in impressioni realmente da lui provate». Bella prova! « sente » che è sincero! Ma non è dunque questa una sua soggettiva impressione senza alcun valore? Io posso dire: « sento che è mosso da odio personale » e sarò inconfutabile: che modo attanagliante di argomentare! Roba da dilettanti. E anche:

« Questa ingenuità o genuinità di origine, appare anche nella forma espositiva, la quale non si svolge come un

astratto letterario o un saggio critico, o una polemica... ».

Ma questa ingenuità ecc.: non si può artefare e simulare? Che credulone, quel Croce! Io per esempio vedo in Thovez chiaramente la vendetta (meschina!) di un poeta mancato. Non lo affermo assolutamente, ma ci sono prove che ce lo fan sospettare. Con quel «Poema dell'adolescenza» stroncato dalla critica e contenente tante belle cose non la finisce più! Parlando del Carducci scrive: « è sempre importante osservare come un artista comincia, perchè nei primi passi si rivelano alcune tendenze naturali dello spirito, che si fanno valere pienamente più tardi ».

Come sarebbe semplice l'anima umana se si potesse sentenziare così! Questa cosa non è sempre vera, questo tono assoluto non è cauto, non è filosofico. In altro momento, per disap-

provare un brano di un Epodo carducciano, argomenta così puerilmente.

« Nell'altro Epodo per Monti e Tognetti chi osa sorridere alle immaginate freddure del Papa, che si frega le mani ed osserva:

« A te Piero bastarono gli orecchi:
Io taglierò la testa »?

Alla quale formidabile negazione potrei rispondere avendo egual diritto nell'aver ragione: Chi osa non sorridere ecc.? Eh via! Voi ci promettevate una critica che non fosse impressione nè chiacchiera. Vi posso dire intanto che codesto discorsetto breve e goffamente umoristico destava e desta in me una profonda impressione, poichè mi suscita l'imagine del vecchio prete che monologa sconciamente tentando di essere allegro, forse per levarsi di dosso la mestizia che l'uccide! E dico ciò per opporre opinione a opinione, senza pretendere di

aver ragione, come voi «puerilmente». fate. Ed Anche:

«E infatti innanzi a quale fotografia, anche delle meglio riuscite, proviamo soddisfazione piena? A quale un artista non farebbe una o molte correzioni e ritocchi, non toglierebbe o aggiungerebbe?». Si discute alla «buona» come si dice in Toscana. Ci può essere qualcuno che non senta questo bisogno e lo senta invece di fronte ad una «espressione».

Ma che cos'è questo argomentare così incerto?

Il Croce (ne ho la sensazione da molte cose) credo debba ignorare o misconoscere quella grande poesia che nacque col Baudelaire.

Egli non conosce e non sa capire quelle orgie fantastiche, quelle sottili sensazioni, quelle nuovissime estetiche che sono la più grande smentita ad una scienza estetica. Ma la foto-

grafia può sembrare benissimo perfetta! non partiamoci da questa premessa «errata» per avvalorare poi qualche affermazione. A proposito di Pascoli esclama: « Che cosa sono quelle poesie? Sono pensieri sparsi, schizzi, bozzettini... ». Per far vedere quanto sia giusta questa affermazione riporto una frase del Croce: « Definitiva è soltanto l'opera d'arte, non mai l' opera di pensiero ». E allora? Le poesie sono o non sono pensieri, ne contengono o no, sono o non sono opere d'intelletto?

E infine, perchè il Croce non ha polemizzato col Romagnoli e con l'Enriquez? Perchè non sono professori di filosofia! Ma crede proprio che l'ingegno umano si valuti a diplomi, e crede egli di conoscere **a priori** di che è capace un ingegno? Dinanzi ad una verità scoperta egli non si conterrà

entusiasticamente se non sarà fatta da un laureato? Ma c'è di più.

Il Croce ha discusso col Thovez, che « si ride della filosofia ». Sono parole del Croce stesso. Con chi non è filosofo laureato consacrato non discute: con chi ride della filosofia, sì? Ma non è peggiore questo che quello? E del resto il Thovez è « filosofo »? Non lo credo. Ci si sente la passione. Il Croce non è un ragionatore molto calmo. Ma gli errori si ammucchiano ancora. Potrò continuare altra volta con più spazio, questi mi sembrano già numerosi e rilevanti: serviranno certo a qualcosa.

***

Concludo: col Croce vediamo a qual punto sia la critica contemporanea. In balìa del gusto, della sensibilità mutevole, mutevolissima, che oggi dichiarerà grandi Dante e Carducci, e

che domani inappellabilmente li definirà: « due artisti mancati ».

Il mio tentativo è anche un'opera buona e un atto di rispetto. L'opera d'arte, il frutto dell'ingegno umano, deve essere trattato alla pari di una pietanza più o meno accettabile? E si ha voglia di aver metodi e nozioni! finchè la critica non diverrà scienza o filosofia pura, non potremo mai avere da essa giudizi seri, efficaci, definitivi. Il mio pensiero è stato confortato da un profondo rispetto verso le opere dell'ingegno e da un bisogno irresistibile di verità e di assolutezza. Sono risalito all'impressione primitiva, cancellando in me ogni pregiudizio, per esaminare le opere d'arte da « un punto di vista ». Mentre che esaminavo il contenuto di una poesia, osservavo quasi per la prima volta la configurazione di essa nei caratteri della stampa! Tanta era l'astrazione dalla vita

passata e presente. Certo occorre combattere molto le impressioni, i sentimenti, i moti psichici, potenti, interni, tumultuosi: possono turbare il giudizio scientifico e smentirlo. Con questo io non voglio cancellare la passione, la bestia umana (e chi lo potrà?); ma voglio limitarla, voglio respingerla dal ragionamento, non voglio che turbi le serene, superiori concezioni dell'intelletto. So che nella critica questa energia guasta ed uccide; e del resto perchè volerle attribuire qualità che non ha? E non é l'accordo appunto della bestia umana col ragionamento uno dei più imminenti e dei più terribili problemi dello spirito? Fin dove ragionare? Fin dove «sentire»? E' il problema.

Del resto negherò io che un individuo si entusiasmi dinanzi ad una «poesia» che «non vale»?

Nemmeno per sogno. Sarò il primo

ad entusiasmarmi. Negherò che quell'entusiasmo possa assegnarle un valore. E' giusto, è provvido, è modesto, è morale. Per il resto straripi la brutalità, c' invada: qualche volta sarò il primo a goderne! Ma non scambiamola per forza intellettuale. C'è differenza.

Diciamo, giudicando a impressioni, che uno scrittore ci piace, non che è un grande ingegno. C'è enorme differenza fra i due giudizi. Non bisogna confondere.

Questo serva a chiarire ancora la applicazione della mia teoria all'arte, piccola parte dell'opera che sto formando.

EMILIO SETTIMELLI

Firenze, Aprile 1912.

Abbiamo visto come il Croce dica che l'arte è intuizione e non pensie-

ro; vediamo ogni giorno come sia detta voce del sentimento. « secrezione del cuore » ecc. ecc.: trovo ciò nonostante una frase del Thovez che dice: « So bene che per i più l'arte è oggidì un **fenomeno puramente cerebrale,** e che a parlare di sentimento è un far sorridere... »

Come va tutto questo? Mi pare che in Italia io sia l'unico a bandire l'arte come fenomeno cerebrale e a ridermi del sentimento. C'è anche un crociano, G. Prezzolini, che dice « di voler uscire dal dominio del **gusto** » (il **gusto** è per il Croce l'unica energia critica); ma questo è accaduto dopo la pubblicaizone delle mie idee. Però non ha mai detto di considerare l'arte come puro fenomeno cerebrale, e allora? Se il Thovez fosse gentile come spropositato, dovrebbe metter fuori i nomi di questi critici scientifici innumerevoli! Del resto quando dissi che

G. Prezzolini per la frase su citata si era convertito alla mia idea fondamentale, mi rimandarono all'Estetica che bandisce il gusto come l'unica forza produttrice di giudizio!! Santa e sana ingenuità! Fa piacere conoscere certa gente di così buon umore!....

E. S.

L'arte drammatica

di S. Napierkowska e di Luigi Sàlvini

Dò, in brevissimo e necessariamente incompleto riassunto, la teoria esatta dell'arte drammatica ampiamente esposta nel XII capitolo del nostro libro « Arte dell'Avvenire » (1). Gli undici capitoli precedenti contengono oltre ad alcune idee generali l'esposizione di tutte le possibilità della pittura, della musica, della scultura, dell'architettura, della letteratura.

(1) " Arte dell' avvenire „ - *3a edizione ampliatissima - Teoria completa di tutte le arti, di A. e B. Corradini - Volume di 350 pag. di prossima pubblicazione.*

« L'arte drammatica ha due mezzi d'espressione: l'intonazione e il gesto. Compito dell' artista drammatico è: scoprire gesti e intonazioni nuove. Il valore è in proporzione della novità. Sino ad oggi l'attività dell' artista drammatico è stata limitata alla scoperta di gesti e di intonazioni significanti un'azione o un'idea. Un accozzo di intonazioni privo di significato preciso è stato chiamato canto; un accozzo di gesti privo di significato preciso è stato chiamato danza.

La distinzione assoluta, riconosciuta da tutti sino ad oggi, tra il gesto più ampio (eseguito con tutto il corpo) della danza e il gesto meno ampio della drammatica, è arbitrario e irrazionale: chi rifletta vedrà che si può con una semplice contrazione della faccia, via per il gesto delle braccia e il movimento del busto, trapassare, senza soluzioni di continuità, al movimento

di tutto il corpo, al passo, al contorcimento, allo scatto, al salto, alla danza: non è possibile fissare un punto di divisione tra gestire drammatico e danza.

Questo si ripeta per l'intonazione drammatica e il canto. La danza ed il canto sono rispetto alla drammatica (intendendo queste tre parole nel significato comune) quello che un semplice accozzo di colori è rispetto ad un altro accozzo di colori che rappresenti un'imagine, un'idea. Noi ammettiamo l'uguaglianza tra le arti e però ciò che s'è detto, si dice, e si dirà di altre arti, s'intenda applicato anche alla drammatica. Ci vuol tanto genio a scoprire un bel gesto o una bella intonazione quanto a scoprire una bella imagine o una bella situazione. L'opera di un Garavaglia, di un Grasso, di una Gramatica può valere più dell'opera di un poeta, di un musicista....

Questa visione ampia e chiara dell'arte drammatica può servire a liberare pubblico e artisti dai mille pregiudizî che inceppano la genialità. La danzatrice russa signorina Napierkowska è, almeno per la parte mimica, di tutte le attrici che io conosca, la più audace e **geniale**; ha creato un'arte del tutto nuova sforzando i limiti tradizionali della drammatica, qualche cosa di simile a ciò che in letteratura si è chiamato simbolismo, in pittura impressionismo; riesce a involgere ogni suo gesto come in un'atmosfera musicale commentandolo con tanti altri gesti secondarî fuggevoli, delicatissimi, appena accennati: quando accarezza, contemporaneamente al gesto dell'accarezzare, compie con la mano e col braccio un'infinità di altri piccoli movimenti che lo spiegano, lo rafforzano, lo commentano avvolgendolo e soffondendolo tutto così come lo

svolgimento di un intrico orchestrale spiega e completa un tema; quando scaccia via un individuo che l'ha offesa non indica la porta con la mano semplicemente, ma addirittura con tutto il corpo proteso in avanti in uno scatto spezzato di colpo; cammina in modi diversi a seconda delle diverse passioni che la agitano; quanti sono i suoi sguardi? io ricordo certi moti velocissimi degli occhi che le ingrandiscono le orbite incredibilmente. Ci sarebbe da scrivere un volume, e io devo fare un sunto di trenta pagine già concise.

Luigi Savini, giovine valoroso, nostro amico e compagno di fede, attuerà e porterà sulle scene queste teorie.

***

Avverto: io sono pittore, non faccio mestiere di critica e intendo di espri-

mermi con i mezzi della mia arte. In questo secondo volume della collezione pubblico alcuni disegni; nei seguenti — che saranno in formato più grande — riprodurrò in tricromia una serie di quadri. Sempre, premetterò qualche riga di spiegazione; può riuscire molto utile.

Dirò ora qualche cosa sull'arte dei due attori audacissimi, la Sig.na Napierkowska e Luigi Savini, che mi hanno ispirato i disegni qui riprodotti Affermo la genialità di questi due attori in base alla critica scientifica iniziata dal compagno Settimelli, la quale è una delle idee centrali della nostra azione artistica.

Tutti quelli che si sono interessati ai due artisti di cui parlo, hanno detto: Non c'è naturalezza. Noi sosteniamo che fare dell'arte vuol dire « scoprire », non importa che cosa nè in qual campo. Le nostre idee liberiste

ci portano direttamente a trascurare tutti i pregiudizi sulla disuguaglianza tra le arti: sia, non è naturale, è fantastico, e sian tutti pari. Tutto sta nel « valore ». Queste obbiezioni le abbiam sentite ripetere in passato per la musica di Wagner, per le figure deformate di Previati, per le tele di Segantini, per le sculture di Bistolfi, le sentiam ripetere oggi per Strauss, Debussy, Mestrovic, Klimt ecc.

L'arte meravigliosa della Napierkowska è piena d'interpretazioni nuove degli atti più comuni della vita. Quest'arte (ciò che dico della Napierkowska può riferirsi anche al Savini: al quale non rivolgo qui lodi aperte perchè è nostro amico e fa parte del nostro cenacolo. Quello della Napierkowska, l'allieva di Mariquita, è ormai un nome di fama europea, se non come attrice, come danzatrice. Luigi Savini che, giovanissimo, conta già

parecchi grandi successi come declamatore, sta preparandosi, con serietà di studi, al palcoscenico) ha eccitato vivamente la mia fantasia visiva: ho visto la Napierkowska porger da bere in strani calici fatti solo di luce, piegarsi seguendo il ritmo di una musica che non s'ode ma si vede, musica architettonica, musica scultoria, giocare con dei fiori fatti d'aria e di luce, e sorridere, sorridere con la faccia e con le mani, coi piedi e con gli ondeggiamenti del vestito, in attitudini divinamente Leonardesche; ricordo delle dita sbocciare da una carezza come stelle colorate da un razzo, delle dita che sembrava volessero diventar fiori, e dei ritmi di mani centuplicarsi, riprodursi.

Tutte queste impressioni son restate in me, pittore, come ondate di colore e fasci di linee che mi son scese sulla tela.

Vi ripeto, io mi esprimo con i colori e con le linee.

Al prossimo volume qualche riproduzione a colori.

ARNALDO G. CORRADINI
pittore

Sghignazzate

Una bambina

Nasce una bambina. La chiamano Lapa. Perchè Lapa? Io non lo so; ma forse che un padre e una madre non hanno diritto di chiamare una loro bambina come meglio credono? Sì. Dunque la chiamano Lapa. E' irrevocabilmente deciso che per tutta la vita dovrà sentirsi chiamare: Lapa. Che aspetto ha la bambina? Dio mio! I bambini, lo sapete, si somigliano tutti, sembran tutti eguali. Questa, è grassa. Nient'altro di notevole.

Cresce d'età e, crescendo, ingrassa ancora.

I genitori, nei loro colloquî intimi, si son dovuti confessare una cosa assai dolorosa, una cosa che già da tempo ognun d'essi aveva constatata e, sperando d'ingannarsi, aveva taciuta: la bambina non è troppo intelligente, non impara a parlare, non sa camminare, si muove con lentezza, ha gli occhi imbambolati. I genitori ne soffrono. La madre, una volta, non vista, ne ha pianto a lungo.

Vediamo. C'è ragione di disperarsi?

E' vero tutto questo? No; non è vero. In quella bambina c'è il germe del genio, la sensibilità: una sensibilità prodigiosa. E' inutile, o lettore, che voi facciate le maraviglie e diciate che non è verosimile, perchè tanto è così e tutta la vostra meraviglia e tutto il vostro negare non potranno mai far sì che ciò che è non sia. La bam-

bina è straordinariamente intelligente, ma sembra imbecille: le palpebre grasse e gonfie impacciano il muoversi degli occhi e li costringono a una quasi immobilità che li fa sembrare istupiditi; la lingua grossa e le labbra enormi rendono terribilmente faticoso, quasi doloroso, il parlare, e l'intelligenza, ad ogni tentativo, si abbatte in quell'ostacolo e retrocede e rinunzia; le gambe, appesantite dal formidabile rigoglio della carne, non riescono ad afferrare il passo ben netto, di più devono star bene attente a correggere gli squilibrî del corpo ad ogni movimento; la bambina, sensibilissima, sente ad ogni passo un toccarsi di due masse appiccicose tra il polpaccio e la coscia, dietro il ginocchio, ne soffre e non impara a camminare.

La Lapina è intelligentissima e sembra stupida

Che bambina ridicola!

12 anni

Adesso ha dodici anni. E' fiorente di salute. E' ancora più grassa. Ha qualche difetto di pronunzia: dice **v** invece di **r, f** invece di **s.** La sua intelligenza, precocissima, si è aperta e rassodata. E da prima la sua natura romantica l' ha portata alla musica: subiva il fascino delle armonie con una intensità addirittura dolorosa, si sentiva sorella spirituale di Chopin, avrebbe materiato la sua anima nell' aurea magia dei suoni e l'eteree melodie si sarebber levate negli azzurri immacolati per portare agli angeli.....; no, non ha potuto perchè le sue dita sono corte, grasse, inabili. Allora si è volta alla letteratura: non ha scritto nulla, ancora, s'è contentata di leggere, ha letto e legge i grandi poeti. Un giorno prova a leggere ad alta voce, declamando; non avrebbe mai immaginato

che in qualunque libro di versi ci fossero tanti **s** e tanti **r**; non le riesce di trovare una sola poesia in cui non compaiano queste due diaboliche lettere; le balena questa idea: che tutta la letteratura non sia altro che una burla gigantesca fatta dai secoli alla goffaggine delle sue labbra e della sua lingua. Intanto è costretta a leggere solo con gli occhi: e anche quelli, con quelle maledette palpebre.....

La sua sensibilità è divenuta prodigiosa: intuisce relazioni raffinate, inesprimibili, tra cose e persone. La sensualità la invade. La povera Lapa non sa ancora che cosa sia quel misterioso e tormentoso senso di torpore che le pervade il sangue: sa che un giorno in giardino, giocando, ha afferrato un bambino sotto le ascelle, convulsamente, e l'ha rovesciato sotto di sè contro il margine di un'aiola coperta di pietruzze vetrate; sa che

quando nessuno la vede, in camera sua, prova una voluttà selvaggia a coricarsi per terra, bocconi sul pavimento, con la lingua e il naso schiacciati, contro le pietre polverose; sa che la sera a letto, prima d'addormentarsi, si diverte a farsi sudare i ginocchi tenendoseli stretti nel palmo delle mani, per poi, cacciando la testa sotto le lenzuola, morderseli rabbiosamente.

Passa intere giornate coricata sopra una poltrona, ad occhi semichiusi, oppressa da una stanchezza d'incubo.

Tutto questo però non riesce a distruggere il suo appetito formidabile: mangia, mangia, mangia e ingrassa, ingrassa, ingrassa. Ieri sera, a tavola, suo padre, buon uomo allegro, le ha detto con una risata formidabile: **Ti chiameremo Patata.** Anche la madre ha riso. Lapa ha sorriso, poi ha detto: Vado a letto —, ed a letto ha pianto.

18 anni

Ha diciotto anni. Ha più fame, più ingegno, più carne. E' più sentimentale. Gli altri la credono fredda, calma, di sasso, di grasso. Nelle manifestazioni esteriori, del resto, è stupida. Va alle feste di ballo, poi, là, si intana in un angolo, non si muove, non parla. Da un mese dice venti volte al giorno, in camera, davanti allo specchio, una frase da effetto: **Mi sento un po' énervée**, per ripeterla in società —, poi, quando è tra la gente, non osa... E' innamorata. Si strugge per un giovine alto, pallido, soave, fatale: musicista d'ingegno, dicono, è certo avviato a un grande avvenire. L'ha sentito suonare Mendelsshon, Chopin, Beethoven: è divino. L'altra sera gliel'hanno presentato in un salotto, si chiama Sandro Salistri. La signorina Lapa si è ritirata in un angolo per potersi beare,

tutta sola, di quel bel nome aristocratico.... Sandro Salistri: maledizione! tre s. Lapa è tornata subito tra la gente per sottrarsi all' incubo che stava per afferrarla. Il Salistri, pregato, si è seduto al piano. Silenzio. Che cosa suona? Sibelius, un pezzo di Sibelius: I Cigni. Silenzio. Lapa ha preso il coraggio a due mani e s'è messa a sedere su un piccolo divano azzurro, proprio vicino al pianoforte. Oh Sibelius, il musicista della nebbia! Il suo Fandro ha cominciato a suonare. Lapa si è sentita annegare in un mare di bambagia. Si è aggrappata con lo sguardo alla pallidezza delle mani di lui. Rapita nell'incantesimo del suono, si è piegata un poco a destra, protendendosi verso il pianoforte: una natica, rimasta sospesa in aria, ha cominciato a tremolare. Lapa si è sforzata di non darvi attenzione, ha tentato di lasciarsi afferrare dalla musica, ha teso il

pensiero verso l'eterno per isfuggire al corpo: quel vile pezzo di carne ha seguitato a tremare tranquillamente, satanicamente. Lapa teneva gli occhi bassi, non vedeva, ma le sembrava di sentire tutti gli sguardi fissi su di lei e non ha osato muoversi di nuovo per tornare alla posizione di prima (la natica tremava, tremolava, fremeva con mille graziosissime variazioni), non ha sentito più Sibelius, non ha sentito più niente, le è sembrato che dei veli caldi di sangue le scendessero sugli occhi, quel tremito che sempre cresceva le prendeva tutto il corpo, l'afferrava, l'attanagliava tutta, stava per gridare .... in quel momento il pezzo è finito, tutti si son mossi, e allora ha potuto rimettersi diritta.

Tutti hanno lodato Salistri. Lei non ha detto niente. E una signora vedendola tutta rossa: «Signor Salistri — ha detto — guardi, si è commossa

persino la signorina Lapa ». A Sandro questo è sembrato il miglior complimento.

Suo marito

Si è sposata. Con Sandro Salistri? No. Con Chicco Bambi. Chi è? Guardatelo, entra in casa proprio adesso: è un uomo alto, robusto, grosso, florido. Come mai Lapa ha potuto amare un uomo di tal genere? Non l'ha amato; quando le hanno detto che l'aveva chiesta in isposa, ha capito che si trattava della sua dote, non di lei, ha pensato di rifiutare senz'altro, ma poi ha riflettuto: in fin dei conti **nel suo genere** non è brutto, ed è ben tarchiato, come marito va bene; e se l'è preso. E' un carattere rozzo, incolto, brutale e non è affatto intelligente: agisce e parla da cretino, ma però con certi atteggiamenti e movimenti buffi che lo rendono interessante; quando

racconta una delle sue solite stupidissime facezie, le fa sempre seguire da una risata enorme, scrosciante, interminabile; tutti ridono per suggestione, poi, dopo, ripensandoci, ricordano di aver riso, attribuiscono l'ilarità alla facezia e la trovano buona. Mentre Lapa intelligentissima, è sempre passata per scema, Chicco, stupido, è apparso intelligente. A tutti in città è noto un suo scherzo non privo certo di originalità: una notte ha fatto affiggere, in grande segretezza, sui muri, cinque cento grandi manifesti con su scritto, in rosso, a lettere enormi « Nino Ferrini! » E' questo il nome di un impiegato postale, notissimo, vero tipo dell'uomo comune, insignificante, che nessuno nota, abituato a passar tra la gente sicuro di non esser guardato. Il poveraccio uscendo di casa, la mattina, resta pietrificato alla vista della facciata di contro tutta coperta di ma-

nifesti col suo nome. Nino Ferrini, lui, ma che cosa ha fatto? non c'è una parola di più: il nome è nient'altro: e quel misterioso punto esclamativo che cosa significa? è senza dubbio una minaccia, ma lui, non ha fatto niente, s'è alzato alla solita ora, va all'ufficio, dunque..; intanto arriva gente, gli amici gli s'accostano: Nino, Nino, che cosa hai fatto, povero Nino? tutta la città è così, tutta coperta, spiegaci tu.. A sera, Nino Ferrini è in letto con la febbre. Si alza tre giorni dopo quando gli dicono che tutti i manifesti sono stati tolti. Quando esce tutti se lo additano... e da allora non è stato più bene.

Più tardi si è conosciuto l'autore dello scherzo: Chicco ha trionfato.

Ancora: si sa ch'egli ha avuto, durante un certo tempo, l'abitudine di tenere un suo cavallo in una camera vicina alla sua, all'ultimo piano; gli inquilini lo hanno spesso incontrato

per le scale mentre trascinava su cavallo e barroccino. Un altro aneddoto: era amante di una donna maritata; il marito, una notte, li sorprende; Chicco lo sbatte nel muro e se ne va; l'altro lo sfida a duello, alla pistola; sul terreno, Chicco, che dovrebbe tirare per primo, grida all'avversario: Tira prima tu, becco! L'altro, sconcertato, tira e sbaglia; Chicco alza la pistola poi l'abbassa, la lascia cadere e dice: Non ho cuore di ammazzare un povero becco! lo voglio abbracciare — gli si accosta e lo abbraccia a forza.

E' uno stupido sublime.

Lapa lo ha sposato. E' contenta? No! Le continue trivialità di quell'uomo la fanno soffrire orrendamente. Poi sperava d'avere un bambino. Poi, via, perchè non dirlo? se l'era preso robusto perchè sperava..., non so... invece sembra che ogni sera, appena a letto, Chicco risponda a Lapa che gli

ha sussurrato una parola all'orecchio: « No, no: fa male alla salute ».

E allora.....

Filosofia

Un po' di filosofia. Una meditazione di Lapa:

« Amleto, infelice da palcoscenico, stammi a sentire: io vorrei attaccarti dietro le spalle una bella striscia di carta di giornale, piantarti in testa il turpe berretto a sonagli del buffone, impiastricciarti la faccia di minio e di carbone e poi cacciarti a calci per il mondo a declamare la tua tragedia. Allora vedresti l'umanità che già ha pianto davanti alla tua tragedia, riderne, allora sapresti lo strazio del dover vergognarsi della propria grandezza, allora sentiresti a poco a poco quei colori, quel berretto, quella striscia di carta diventare, di cose morte

che erano, creature terribilmente vive, aggrappate a te per sempre, che ti lordano di bava gli ideali, le passioni, i pensieri, tutta l'anima, allora soffriresti gl'incubi del sentire la tua divinità di fiamma soffocata da uno spegnitoio lurido e il tuo cuore purissimo truccato, penetrato e corroso da quei colori, e la carta seppellirti e i sonaglietti scampanellarti addosso, allora impareresti che cosa vuol dire soffrire.

Amleto, t'hanno detto simbolo del dolore universale, no, son storie; declamare **essere o non essere** sull'orlo della pazzia, tra lo spettro di tuo padre, l'adulterio di tua madre, le mani insanguinate di tuo zio e l'amore isterico di Ofelia, che immenso dolore! Principe, io vorrei darti per padre un commerciante di vini all'ingrosso, per madre una donna onestissima che sa fare le calze, e per Ofelia una ipotetica Chicca Bambi, e metterti addosso cen-

tocinquantasette chilogrammi di carne e fornirti di uno stomaco gagliardo: vorrei vederti a mezzogiorno, dire l'**essere o non essere** davanti a un piatto di maccheroni fumanti. Essere o non essere, mangiare o non mangiare, non mangiare, dimagrire, o forse solo diventare più gialla....

Io, Lapa Bambi, che cosa sono? Forse per me la carne è l'anima ed ho torto a ribellarmi, il mio vero **io** è il corpo. E questo impeto di idealismo che mi s'impantana nella carne? E la timidezza, quest'altra pinguedine, questa goffaggine dello spirito? Io voglio dire **sì**, le mie labbra dicono **no.** Voglio sorridere gentilmente, le mie ganasce si allargano ad una risata barocca. Ieri sera, volevo dire a Valerio Mare: — Guardate, Valerio, che notte! Io intuisco mille veli immobili nell'aria che si dissolvono davanti a noi, al nostro passo, per ricomporsi dietro le

nostre spalle; tutto lo spazio stanotte ha una languida immobilità lagunare; ricordate, Valerio, i ritmi di Mendelssohn? — invece ho detto: **Savà ova di andave a letto.**

Ma stanotte ho scoperto una cosa che mi consola tanto: io sono il vero simbolo del dolore universale. E poichè il presente mi è negato, mi rifugierò nell'avvenire, lancerò ai posteri la mia anima in un'opera immortale. Farò la tragedia ridicola, la vera tragedia umana, l'epopea sbilenca dei grassi sentimentali; delle signore con le mani rosse; delle signorine magre crocifisse allo sforzo del mostrare, storcendosi, un po' di carne; del giovane che alla vigilia di un appuntamento si vede spuntare un bitorzolo sulla punta del naso; delle rammendature che si scuciono in un momento decisivo; dell' oggetto sdrucciolevole

che si trova sotto il piede in tutte le occasioni in cui si vorrebbe mostrare la sicurezza del proprio passo; della voce che stride quando preme che sia chiara; di tutti i singulti affogati nella seta o nel belletto; di tutte le ridicole miserie della folla; di tutti gli astî meschini; di tutte le infinite tragedie umoristiche dei poveri uomini.

Victor Hugo ha scritto un poema sui Miserabili, Lapa Bambi scriverà un poema sui Piccoli ».

Lapa pone tormine alla sua meditazione, si alza con un gesto che vorrebbe essere solenne e si siede a tavolino. Scriverà subito il primo capitolo del suo romanzo; lo scriverà così, d'inspirazione. Alla decima riga, mentre sta scrivendo la parola **infinitamente**, la penna le si appiccica un poco alle dita; la depone un momento, poi la raccoglie e scrive tenendola tra l'indice e il medio; la penna si impi-

glia di nuovo, fastidiosamente, nelle carnosità delle dita; allora se la passa tra il medio e l'anulare; scrive due righe, poi la riprende tra il pollice e l'indice; poi prova a tenerla tra le punte delle dita riunite; poi l'afferra nel pugno; poi, infine, la lascia cadere a terra e china la testa e singhiozza.

Anche l'avvenire le è negato. Le sue dita non vogliono.

Uno scherzo

E' uno scherzo di Chicco. C'entra anche la Trunca, la cuoca alta ed ossuta dei coniugi Bambi, che nutre per i piatti che le escon dalle mani l'amore sviscerato di una madre pei figli e li serve lei in tavola perchè non può soffrire di vederli tra le mani mercenarie della serva. C'entra anche la Trunca, ma però, sembra, a malincuore. L'idea è di Chicco, tutta di Chicco.

Per tutta la mattina, mentre Lapa se ne stava in salotto a studiare Hegel, Chicco ha lavorato in cucina, ha tagliuzzato alcuni pezzi di carne, li ha impastati accuratamente, ne ha fatto una bella costoletta, poi l'ha fatta cuocere raccomandando alla Trunca di metter molto sugo e molti ingredienti.

Chicco e Lapa sono a tavola, hanno già mangiato la minestra, la Trunca entra con un piatto di carne, Chicco dice: « Lapa, prendi tu questa bella costoletta, dev'essere veramente buona ». Lapa, che stava pensando a De Musset (il faut aimer toujours après avoir aimé...), accetta, prende la costoletta, la mangia. Appena ha ingoiato l'ultimo boccone, Chicco, che l'ha sempre guardata di sottecchi, si alza in piedi e con una risata formidabile le urla: « Lapa, hai mangiato i due... di un montone! Sono buoni? » Lapa, che stava bevendo, con una stretta

nervosa, involontaria, spezza il bicchiere e si ferisce una mano. Chicco, arrovesciato sopra la sedia, col tovagliuolo contro la faccia, ride di gusto e non vede: Lapa si alza in piedi e se ne va.

Suicidio!

Quando la signora Lapa è entrata nella sua camera dicendo a sè stessa in tono ben deciso: — Bifogna ammaffarfi, — è sembrato che il crepuscolo sbadigliasse; la luce è divenuta opaca, una nebbia è discesa; è sembrato che tutto dicesse: Io me ne infischio.

Lapa ha aperto un cassetto, ha preso fuori una rivoltella Browning, l'ha caricata, poi l'ha deposta su un tavolo, ha mosso qualche passo per la camera e s'è affacciata alla finestra sentendo rumore: giù in istrada vede un mendicante, è lui che fa tutto quel

chiasso, è robusto, grosso, florido, è zoppo, ha un moncherino di gamba fasciato di stracci bianchi insanguinati, non chiede l'elemosina con la solita umile cantilena, attende i passanti al varco, quasi nascosto dietro un angolo della strada, poi, quando li sente a pochi passi, si scaraventa contro di loro come un forsennato, con gran fracasso di stampelle, brandendo il moncherino insanguinato come se fosse un vessillo, e urlando con voce tonante: « Fate la caaritàa... »; il passante intimorito, preso alla sprovvista, si caccia una mano in tasca e gli dà la prima moneta che trova, due soldi, quattro soldi, una lira; Lapa osserva questa scena e si scuote credendo di essere in preda a un incubo, le sembra che un sussulto di riso grottesco scuota tutto il mondo. Si ritira dalla finestra e china la testa tra le mani: passano dei giornalai annunciando, con

una voce in cui si sente tutta la soddisfazione dell'aver mangiato mezz'ora prima, i cinquanta morti e i duecento feriti di un disastro ferroviario. Lapa crede di sognare, prende in mano la rivoltella, la guarda: suicidarsi, come Werther, purificarsi dalla propria pinguedine di fronte al mondo, e se tutti ne ridessero **(la signora Lapa si è suicidata)?** e allora tutti rideranno, sì, rideranno. Morire, finire in Paradiso, e se l'anima conservasse le forme del corpo? Ah! la sua facciona rossa tra le candidezze degli angioli.....

Lapa si lascia cadere sopra una sedia, stremata: la sedia si spezza e Lapa cade, goffamente. Si rialza piangendo. Guarda fuori. Guarda in alto. Una palpebra le preme fastidiosamente sull'occhio. Chiude l'occhio, lo riapre, la palpebra preme ancora. Si tocca l'occhio con le dita. Niente! Prova a fissare un punto con forza: la palpe-

bra preme più forte. Allora tende un muscolo, poi un altro, poi tutti, tutto il corpo; in una tensione terribile, contro quella palpebra, contro quella palpebra, che è sempre più pesa, che le schiaccia l'occhio lagrimoso... E' inutile. Lapa chiude l'occhio. Un istante di calma terribile. Afferra la rivoltella, se la punta alla tempia, spara, cade con la testa fracassata. Al rombo tragico che scuote tutta la camera, il pitale, vicino al letto, risponde, per una legge di fisica, con un ronzio prolungato.

Chicco, che s'era quasi addormentato, di là, in sala da pranzo, al colpo si scuote, tace un momento, poi dice: « C'è una porta che sbatte », e non si muove.

Morte

E' breve. Quasi istantanea. La Trunca è accorsa ed ha chiamato Chicco,

atterrita. Han sollevato Lapa, l' han messa sul letto, hanno mandato un servo a cercare il dottore.

Lapa ha un momento di lucidità; leva un poco la testa e mormora: « Amove! Amove! »; Chicco crede che voglia bere e le ingozza a forza un po' d'acqua e zucchero, poi dice alla Trunca: Presto, un sifone di Vichy, in questa ci sono i microbi.

Lapa tenta ancora di sollevarsi ma la testa le ricade. Chicco, in quel momento, credendo di far bene, ha tolto un cuscino! Il capo abbandonato si rovescia, e la gola arrovesciata sembra una di quelle palle di grasso che stanno appese sulle porte delle botteghe da salumai.

E' morta.

Funerale

Sembra una fatalità!

Il carro funebre era già pronto, da-

vanti alla porta di casa, tutto coperto di ghirlande (se la signora Lapa l'avesse visto ne sarebbe stata contenta); tutto sembrava promettere un bel funerale (almeno quello!), e invece...: hanno portato giù la cassa, è troppo grande, non entra nel carro. E si è in una città di provincia, quello è il carro più grande.

Bisogna adattarsi a ricorrere ad un carro comune: si sceglie uno di quelli dell'**Agenzia per trasporti di vini, olî ed altri generi.**

Però c'è la musica. Una bella banda che suonerà la Marcia funebre di Beethowen. L'idea è di Chicco.

Il carro si avvia traballando.

La banda comincia a suonare. Ad un tratto una tromba lascia andare una **stecca** fenomenale. Sarà il freddo che agghiaccia le dita dei suonatori. Avanti. Un'altra stecca. Poi un'altra, da un clarinetto. Poi un'altra. E un'altra.

La gente vorrebbe star seria, ma quelle stecche sono irresistibili: qualcuno ride, poi molti ridono, poi tutti ridono. Il carro va.....

Visione epica

Il funerale è finito. Chicco è tornato a casa, è ora di pranzo, ha fame: però ha pensato di non mangiare **perchè non va bene,** mangerà di più domani. La Trunca ha messo in tavola un piatto di agnello arrosto, Chicco dice: — Non mangio. — La Trunca riprende il piatto e se ne va singhiozzando: « Oh! l'agnello ».

Chicco è seduto davanti al caminetto che arde. E' un omone imbecille che ha fame e fa l'ipocrita, ma se lo guardate, così, contro il fuoco, nel buio della stanza, cinto di aureole di fiamma, vi sembra quasi un imperatore accasciato da una disfatta che mediti sui

destini di una stirpe davanti a un tramonto di sangue: ha qualche cosa di epico.

Fiori?

Saran cresciuti dei fiori sulla tomba della povera signora Lapa? Chi sa? Forse una sghignazzata bislacca di papaveri.

BRUNO CORRADINI.

Il Liberismo

Ed anche una volta, ieri sera, da un individuo al quale avevo detto: *Noi vogliamo esser logici, ragionare*, — mi son sentito rispondere: *Ma questa è una pazzia!*

Forse non hanno torto: affermare, come noi affermiamo, che la poesia, o, più in generale, l' arte, è un prodotto niente affatto soprannaturale dell' ingegno umano, che si può analizzare, esaminare, valutare, con esattezza, scentificamente, è una profanazione. Chi scrive senza avere almeno una amante

esangue al fianco e un poco di bava alla bocca, o, in mancanza di quest' ultima, diverse lagrime agli occhi, non può far niente di buono. Goethe scriveva i suoi poemi coricato, con i piedi più alti della testa perchè il sangue gli affluisse al cervello. Orrore! I nostri poeti, no. Scrivono d' inspirazione, loro, *quindi* nessuna critica scientifica può valutarli, scrivono d' inspirazione, appena si mettono a tavolino soffiano e muggono, cantano e ruggono, diventano bestie insomma. E questo, del resto, si vede ben chiaro leggendo i loro libri.

L' Italia letteraria, oggi, è divisa in due partiti che si combattono reciprocamente; io li studio da tempo e penso che hanno torto ad accapigliarsi: le loro idee non sono irriducibilmente avverse come sembra a prima vista. Per esempio, un poeta nichilista mi ha detto un giorno nel suo salotto intronato dal rombo di diecimila e forse più bombe

assenti: Noi neghiamo la critica fredda e anatomizzatrice, glorifichiamo l' intuizione libera. E in questo, dunque, egli era perfettamente d' accordo con i suoi nemici. Su molti altri punti è d' accordo.

Non c' è diversità di idee: ma gli uni le *dicono*, gli altri le *urlano*.

Noi affermiamo che qualunque opera d' arte, sia essa letteraria o pittorica, architettonica o musicale, può essere analizzata in tutti i più piccoli particolari, calcolata, soppesata, valutata. Abbiamo già dato parecchi esempî. Altri ne daremo. In questo saggio io tenterò di dare la spiegazione scientifica di alcune tra le opere più audaci e meno definite di tutta la letteratura; mi proverò ad analizzare alcune cose di Stèphane Mallarmè, dì Arthur Rimbaud, di Jules Laforgue. Ho letto molti studi critici sull' opera di questi autori che sono i più significativi della scuola simbolista francese; tutti hanno detto che

l' arte simbolistica *si sente*, *ma non si capisce*. Io voglio dimostrare che invece si può capire e spiegare e leggittimare scentificamente. Molti critici ci hanno scritto dei volumi, nessuno ha detto quello che dirò io in poche pagine: dunque io ho dal merito. Ma quel bel tipo del mio angelo guardiamo mi ammonisce: « Bruno, non essere superbo. Quei critici hanno mille volte più ingegno di te, sapevano quello che tu sai e anche di più, non l' hanno detto per modestia. Del resto rifletti e ti apparirà chiaro che il non dir niente è una maniera moltissimo *comme il faut* di dir delle grandi cose. Non parlare è un modo di parlare più raffinato, più etereo, più divino. Il dire della bestalità, poi, è il colmo della modestia.» Beati voi, critici contemporanei, che andrete tutti in Paradiso, se la modestia è la virtù delle virtù. E beato te, o mio portinaio semiparalitico che stamattina, quando

m' hai consegnato le lettere, m' hai guardato con certi occhi in cui si leggeva chiaro che anche tu avresti saputo dirmi la teoria del simbolismo e ti sei rimesso a sedere con una smorfia delle labbra che certo doveva preludere alle parole: *Il simbolismo.....*, con quel che segue; ma ti è venuto in mente che bisogna esser modesti e non hai detto niente. Birbone!

O Angelo guardiano del cuor mio, hai ragione tu. Avanti:

*
* *

L'uomo ricava, necessariamente, dall' Universo gli elementi delle arti. L'individuo porta con sè dalla nascita l'attitudine a percepire; siccome vive in questo mondo, impara a conoscere solo ciò che in esso si trova; sino dalla fanciullezza le innumerevoli esperienze della vita gli forniscono una infinità di

nozioni, dalla *cosa* all'idea astratta, che gli si vengono via via registrando nel cervello; a un momento dell' esistenza egli si trova dunque ad avere da un lato un certo numero di elementi tolti dal mondo, dall' altro una forza, la forza intellettuale, l' ingegno; che cosa può fare questa forza agendo su queste cose ? può accozzarle e disgiungerle, creare delle nuove combinazioni, scoprire dei nuovi rapporti; la scoperta sarà tanto più ammirevole quanto maggiore sarà stata l' energia necessaria a produrla; l' energia necessaria è stata tanto più grande quanto più le cose erano lontane prima che l' ingegno agisse, quanto più son vicine dopo che l' ingegno ha agito. Dunque fare un' opera d' arte vuol dire scoprire dei rapporti nuovi. Noi intendiamo la parola *pensiero* nel senso di *scoperta:* quindi l'arte è pensiero. Il pensiero che non coincide con la realtà si chiama, per conven-

zione degli uomini, arte ; il pensiero che coincide con la realtà, scienza. La filosofia rientra o nell' uno o nell' altro di questi due campi.

Noi rinneghiamo dunque quella critica personale, soggettiva, intuitiva, che espone un' opera d' arte a essere esaltata o vituperata a seconda del buono o del cattivo umore, del più o meno regolare funzionamento dello stomaco, dello stato di salute e della vita tutta di chi giudica. Al *questo mi piace* sostituiamo *questo ha valore.* Per la stessa ragione per la quale io dico : *il mare mi piace*, un altro individuo qualunque può affermare : *il mare non mi piace ;* ma se io dico : *l' oro ha valore,* nessuno può contradirmi: se qualcuno lo fa, in fede, nega un fatto reale riconosciuto da tutti gli uomini, rinunzia alla logica, rinnega il mondo in cui vive, è un pazzo L' obbiezione più apparentemente sensata che ci è stata mossa è

questa : che cosa importa il valore ? ciò che interessa è l' utilità ; ogni scoperta, ogni pensiero, ogni opera ha tanto maggior valore quanto più sono grandi gli effetti utili prodotti. Ma allora se si vuol giudicare così, bisogna ammettere, per esempio, che il Codice è il più gran poema che mai sia stato scritto ; infatti se sopprimete la Divina Commedia il mondo camminerà lo stesso, se sopprimete le leggi la nostra società si sfascia, si ritorna alla barbarie ; nel campo della scienza, nessuno può negare che la scoperta del modo di conservare le carni in scatole o di concentrare nel vuoto il pomodoro sia stata per gli uomini più praticamente utile che non tutte quelle perfettamente oziose di Newton, Keplero, di Lavoisier.... ecc. Dunque né l'arte, nè la scienza si possono giudicare dal punto di vista dell' utilità. Quanto al giudizio *a impressione*, è necessario aggiungere qualcosa ? Ricorderò quanto

sia facile, a chi abbia un po' di fantasia, lo scorgere profili, faccie e scene innumerevoli in un muro scrostato o sporco, e confesserò che a me, per esempio, una bella vetrata a colori contro luce o una semplice lampadina elettrica colorata in una camera buia dànno sensazioni ossessionanti, cento volte più intense di tutte quelle che mai mi sian venute da opere d' arte pregevolissime.

L' unico concetto saldo, inoppugnabile, su cui si possa fondare una critica giusta è il concetto di *valore.*

Questa idea ci conduce direttamente alla *negazione dell'estetica.* Infatti, se il valore è condizione necessaria e sufficente alla leggittimità di un'opera d'arte, perchè mai dovremmo noi ammettere, a priori, un' *Ode alla patria,* e non ammettere, per esempio, un' *Ode a un paio di stivali,* un *Inno a una candela di sego*? Basta scorrere la storia delle arti per vedere che tutte le estetiche non sono

state altro che limitazioni illogiche del pensiero, contro le quali hanno dovuto accanitamente combattere i grandi ingegni di tutti i tempi; ogni età smentisce la precedente; nel secolo scorso Victor Hugo e gli altri romantici hanno dovuto lottare con tutte le loro forze per vincere l' ideale estetico del classicismo, che escludeva quasi completamente il grottesco dal campo dell' arte e voleva perpetuare la regolarità simmetrica dell' arte passata. Ciò che sembra deforme, squilibrato, inestetico oggi, sembra estetico domani. Del resto, per noi, la conferma della storia è superflua, poichè siam venuti a negare l' estetica per via di trapassi perfettamente logici partendo da un' idea indiscutibilmente esatta. Gli avversari rispondono: *un' opera d' arte antiestetica, qualunque sia il suo valore, ci urta i nervi;* non sappiamo che farci; sappiamo che l' artista non deve e, in certi casi, non

può, lavorando, consultare ad ogni cinque minuti i nervi di lor signori. Dunque noi non combattiamo per l' avvento di una nuova estetica, sia pure più ampia delle passate ; non vogliamo creare un' altra estetica che, come tale, sarebbe già destinata a esser distrutta più o meno tardi ; noi neghiamo tutte le estetiche e, al tempo stesso, le accettiamo tutte ; giudichiamo l' opera d' arte unicamente secondo il suo valore, prescindendo dalle nostre impressioni soggettive, senza badare se sia semplice o complicata, deforme o corretta, sana o morbosa, naturale o artificiosa, nè se parli di un campo verdeggiante o di un calamaio sporco, delle labbra di una donna o di un ovo al burro.

Finora si è insegnato l' esecrazione del seicentismo e dell' arcadismo. Bisogna distinguere : se si è inteso di condannare la *vuotezza e la superficialità,*

che son state proprie di queste due modalità d' arte al loro primo apparire, va bene ; ma se, invece, si è voluto condannare il barocco e l' arcadia come *generi*, come qualità d' arte illegittime perchè innaturali ed artificiose, si è avuto torto. Un' immagine barocca può essere profonda; se è profonda ha valore, se ha valore bisogna accettarla. Baudelaire dice che la saliva della sua amante è come un cielo liquido che dissemina il suo cuore di stelle, che i lampi guizzanti in un cielo temporalesco gli sembrano i riflessi dell' inferno che gli divampa nel cuore e le nuvole nere i carri funebri delle sue speranze ; e Carducci : *Questa raggiante coppa Italia madre protende, — alte le braccia ai superi ; — ed essi dai cieli cadere vi lasciano Sirmio, — gemma delle penisole;* e nell' ode a Marlowe: *I poggi sembrano capi di tignosi ne l' ospitale ;* e di un punto esclamativo in fondo a un

periodo: *sembra un indice steso a proferir la sentenza.* Forse che non sono innaturali, barocche, artificiose queste imagini? Ma sono anche straordinariamente profonde, solo un ingegno potentissimo poteva scoprirle e non c'è ragione di non ammirarle. Victor Hugo, spessissimo, è un seicentista meravigliosamente geniale. Di De Musset basterà ricordare la luna sul campanile che sembra un punto sopra un Ì, e le cattedrali in abiti di pietra che, inginocchiate nelle pianure, intonano l'osanna dei secoli nuovi sull'organo dei popoli prosternati. Verlaine in moltissimi luoghi è arcadico.

Le limitazioni estetiche, dunque, non hanno nessuna ragion d'esistere. Noi non tentiamo di batterle: ce ne dimentichiamo, semplicemente, non ce ne curiamo. L'artista segua pure le sue tendenze naturali, sia sincero, vada per qualunque strada, faccia il comodo suo

in tutto e per tutto, ma dimostri sempre di avere ingegno.

La definizione di *pensiero* che noi accettiamo (*scoperta*) risolve definitivamente anche tutte le questioni sul valore della tecnica che, secondo alcuni, dovrebbe essere presa in considerazione avanti dell' idea, mentre secondo altri dovrebbe essere trascurata quasi completamente come cosa di poca importanza. Una tecnica è una scoperta, cioè un pensiero, e si può valutare con lo stesso criterio con cui si valuta un' idea: il valore è direttamente proporzionale alla novità. Può darsi che un' arte completamente vuota di idee abbia grande importanza per la novità della tecnica: per esempio l'interpunzione tutta nuova e personale di Mallarmè costituisce di per sè stessa un pensiero bellissimo -, nell' opera di Verlaine sono molte le pagine che non dicono niente di essenzialmente nuovo, acquistando valore

unicamente da un modo di periodare che non si riscontra in nessun scrittore precedente. In pittura una nuova maniera di fissare un effetto è un pensiero, un solo tocco di pennello può avere un grande valore —, le tecniche del divisionismo e dell' impressionismo sono, già in sè stesse, costruzioni ideali ammirevoli. Noi calcoliamo l'energia mentale necessaria a produrre la scoperta; ora, poichè la stessa quantità di energia mentale, applicata in direzioni diverse può condurre alla creazione di un imagine, di una situazione, di una idea, oppure di un nuovo accozzo di sonorità, di un periodo svolgentesi lungo una linea inusitata, è illogico anteporre chi scopre un' idea a chi scopre un mezzo d' espressione, a parità di merito.

E cadono anche i pregiudizi circa la superiorità di certi generi di un' arte su altri generi di quella stessa arte o di alcune arti sulle altre: dai più si

considera l'umorismo, *come qualità*, inferiore alla letteratura seria —, tutti riderebbero se qualcuno affermasse che domani un grande genio umorista può scrivere una farsa superiore all' *Amleto* o fare una caricatura che valga più di un disegno di Michelangelo : oggi, due ingegni eguali, uno dei quali si esprima per mezzo della poesia, l' altro, supponiamo, per mezzo della danza, non sono ugualmente stimati dal pubblico.

Perchè ? Basta riflettere un pò per veder chiaro che tutto questo è semplicemente assurdo e che noi non abbiamo il diritto di esaltare e di condannare in nome di gusti, di preferenze personali, che traggono origine dalla vita particolare di ognuno e, per conseguenza, variano da individuo a individuo ed anche, nella stessa persona, da tempo a tempo.

*
* *

Ho riassunto, come più concisamente ho potuto, questa teoria valutativa che Settimelli esporrà per disteso in un volume di prossima pubblicazione. Ci hanno accusato di voler dare *il sistema per fare capolavori.* Non ci sarebbe bisogno di rispondere ; noi abbiamo sempre discusso sul modo di valutare ciò che già è stato creato, non abbiamo mai dato ricette. È vero però che da queste nostre teorie si può ricavare una regola ; eccovi la regoletta infallibile per fare delle grandi opere, tale quale risulta dalla nostra critica scientifica : *bisogna avere molto ingegno.* Adesso che lo sapete mettetevi pure al lavoro. Vogliamo rivederci tra dieci anni ?

L' esposizione di queste generalità era necessaria per poter spiegare le opere d' arte che io verrò esaminando in seguito, via via. Il titolo che ho ap-

posto a questo saggio riassume assai bene in sè, mi pare, il nostro programma; programma di assoluta novità, che ammette insieme con le più inaspettate audacie avveniriste la resurrezzione di forme arcaiche, che accetta tanto l' originalità che si distacca risolutamente dal passato e va per vie sconosciute quanto l' ingegnosità meno audace che si contenta di rifare in modo nuovo cose vecchie.

In questo saggio sul *Liberismo*, che occuperá necessariamente una serie di articoli, mi studierò di dare a chi legge, con un minimo di nozioni, un'idea chiara e completa dei limiti attuali dell' arte. Sono convinto dell' utilità di questo mio studio per le ragioni seguenti: pochi sono coloro che si dedicano interamente all' arte; tra questi pochi, pochissimi si occupano di tutta l' arte dall' antichissima alla modernissima, così da farsene un' idea non man-

chevole; non so quanti di questi pochissimi posseggano l' energia mentale e la spregiudicatezza necessaria a non cadere in concezioni unilaterali; – d'altra parte mi sembra bene che le opere d'arte siano apprezzate non solo dai pochi che possono pensarci su per mesi ed anni, ma anche dal pubblico, dal gran pubblico; ora il pubblico, anche il migliore, quello cioè che *desidera* di essere al corrente del movimento artistico, non ha nè tempo, nè opportunità di esaminare le innumerevoli opere la cui conoscienza é necessaria a chi voglia fare da sè; vi sono anche molte persone, le quali, a traverso letture affrettate e imponderate, fatte allo scopo di formarsi *una coltura da società*, si sono abituate a non analizzare e, per conseguenza, a non giudicare mai con sicurezza; quindi è utilissimo mostrare in qual maniera si dissezioni e, per

così dire, si smonti il meccanismo di un' opera d' arte.

Lo scopo di più immediata utilitá che la critica possa proporsi oggi, è questo : porre il pubblico in condizioni tali che gli permettano di comprendere le opere d' arte della produzione contemporanea e futura. Per far ciò è necessario spiegare tutte le diverse correnti ideali che hanno attraversato il campo artistico dall' antichità fino ad oggi ? Mi pare di no. Sulle opere della letteratura passata, si è tanto scritto e parlato che ormai non c' è più nulla da dire ; e, d' altronde, ognuno puo' fare, da solo, l' applicazione della teoria valutativa già esposta. Vi è invece una gran porta della letteratura del secolo scorso che è quasi ignota in Italia, e da quei pochi che se n' occupano, per quanto risulta da ciò che ne dicono e scrivono, non è capita affatto o poco. Questa lette-

ratura, che ha avuto il suo maggior sviluppo in Francia, è precisamente quella che è più necessario conoscere per essere in grado di capire ciò che ci daranno i letterati di domani, i quali, per la fatalità dell' evoluzione, dovranno spingersi oltre i confini attuali. Disgraziatamente tutti gli scrittori di questo periodo, conosciuti sotto la denominazione inesatta e incompleta di *simbolisti*, forse, e, anzi, senza dubbio perchè creavano d' intuizione, affidandosi quasi esclusivamente alla loro sensibilitá, senza rendersi ragione scientifica, senza appoggiarsi a idee ben nette, caddero in una oscurità di espressione che determinò nel pubblico una grande ostilità, alla quale essi risposero accentuando sino all' esasperazione la loro maniera enigmatica.

Di questa misteriosa letteratura simbolistica sceglierò le cose più oscure e le diluciderò analizzandole e comple

tandole. Mi piace di ripetere che la nostra arte, quale che sia per essere, non rientrerà tutta nel simbolismo nè se ne asterrà completamente ; la nostra tendenza é questa : appartenere a tutte le scuole e a nessuna. Noto anche che le nuove vedute sugli elementi d' arte e, in particolare, sulle parole, che ora passerò ad esporre, non hanno ancora avuto una espressione completa e, per così dire, definitiva; ciò risulterà chiaro dall' analisi che farò delle opere simbolistiche, le quali sono tutte più o meno incomplete.

*
* *

Il simbolismo è una nuova letteratura più evoluta ed immateriale che si sente ma non si capisce. Io incontravo questa idea ripetuta ad ogni pagina in tutti gli studi critici sulla nuova arte sorta in Francia, e, come non conoscevo ancora gli originali,l' accettavo.

Trovai citate alcune imagini: *il canto del gallo*, *papavero sonoro ; le trombe d' argento dell' alba ;* una volta mi capitò sott' occhio un intero sonetto di Mallarmè (Victorieusement fuit le suicide beau), lo lessi, non ci capii niente e allora riconobbi la maravigliosa comoditá di quel *si sente, ma non si capisce.* Rintracciai esempî di queste *espressioni a sensazione* in certi modi di dire del linguaggio comune (trous creusés par des générations de fourmis) come: sputare i polmoni, non aver peli sulla lingua, parlare col cuore in mano, aver la lingua lunga, far l' anima a brani, uomo untuoso.. ecc., nei soprannomi, spesso senza significato, che si affibbiano alle persone caratteristiche —, nelle parole strambe che le madri inventano per farsi intendere dai bambini che non sanno ancora parlare —, nei gesti apparentemente senza ragione, che le persone impulsive

fanno parlando ; trovai nella letteratura latina i *lacus late liquidos,* lo *sternuere* della lampada... ecc. —, e in Carducci i fanali che *sbadigliano* la luce, le colonne che *somigliano di giganti un esercito che guerra mediti con l' invisibile,* il treno che parte *sbattendo l' ale,* il ritrarsi *tra il mare e Dio,* il *silenzio verde* dei campi, *il grigio silenzio* dei Frati — ... ecc. Studiando gli elementi delle arti e le loro virtualità di combinazioni, venni ad ammettere il simbolismo come forma letteraria corrispondente alla musica rappresentativa. D' altra parte la critica scientifica che tutti ammettevamo sembrava attribuire alla musica un valore esclusivamente fantastico, negandole ogni virtù espressiva ; diceva che è possibile *dimostrare* che un accozzo di suoni é nuovo mentre non si può *dimostrare* che esprima un qualche cosa di preciso. Io sostenevo che, ad esem-

pio il tema di Siegfrido esprime l'eroismo ed anzi l' eroismo proprio del carattere di Siegfrido; gli altri mi opponevano con ragione: dimostralo. Pensandoci su mi accorsi che era possibile dimostrare a rigor di logica il significato di un tema musicale; ricordai che l' ingegno non può creare, ma solo accozzare, scoprire nuove relazioni, e che un accozzo ha tanto maggior valore quanto più gli elementi sono lontani prima e vicini dopo l' operazione; vidi che valutando la musica di Wagner unicamente dal punto di vista fantastico (per *fantasia* intendiamo la facoltà di accozzare) si trascurava una gran parte del suo merito poiché egli aveva scoperto degli accozzi di suoni che, oltre ad essere nuovissimi, contenevano in sé i ritmi, gli accenti, le intonazioni di azioni della vita che appaiono uguali a tutti. Qui, non posso dilungarmi su questa questione; ne

parlerò in un altro saggio dove darò esempî di critiche musicali scientifiche. Circa la musica e il simbolismo, il critico deve essere più che mai freddo ed esatto, perchè é facile trovare in un' opera intenzioni che l' autore non ha avuto.

Passai a meditare sugli elementi primi della pittura, della scultura e dell' architettura, colori, forme e linee, e mi accorsi che c' era molto di errato nell'affermazione da tutti ripetuta : che i mezzi di espressione di queste arti sono naturali, mentre quelli della letteratura sono convenzionali Nel libro « Arte dell' avvenire » che uscirà tra breve, ho esaminato ampiamente queste questioni e ho dato, nella parte che riguarda la letteratura, l' analisi minuziosa del linguaggio ; qui darò solo un esempio, molto semplice : confrontiamo una parola, per esempio l' aggettivo *buono*, con un colore, per esem-

pio *il rosso*; noi abbiamo imparato tutto ciò che conosciamo dal nostro universo: abbiamo imparato che *la bontà* è una caratteristica appartenente a un certo numero di cose sparse nel mondo; il letterato che scrive *buono* richiama alla nostra mente l'esperienza che noi abbiamo fatta di una certa categoria di cose —, il pittore che pone giù il rosso richiama alla nostra mente l'esperienza che noi abbiamo fattó di un'altra categoria di cose; in certo modo dunque tanto la *parola* **buono** quanto il *colore* **rosso** sono simboli di un insieme di fatti. Non aggiungo altro su ciò; mi basta, per ora, fare intuire l'idea —, non ho la pretesa di averla dimostrata.

Posto questo, si può arrivare, con una estrema semplicità, a spiegare la letteratura simbolistica. Seguitemi attraverso queste poche osservazioni: una parola è il simbolo di una classe di fatti,

richiama alla nostra mente un determinato ordine di fatti, si riferisce alla nostra esperienza; supponete che due persone (o, naturalmente, per l'ambiente in cui son vissute, — o, artificiosamente, per una suggestione volontaria; chè questo, per la critica, non importa) si trovino ad avere una esperienza diversa —, la stessa parola richiamerà alla loro mente imagini diverse, assumerà per loro significati diversi; quindi può darsi che uno scrittore usi una parola in senso diverso da quello notato sul vocabolario. Questo appunto fanno i simbolisti. Può sembrare una pazzia. Ad ogni modo non rifatevela con me: io non faccio altro che ricavare una teoria generale dai diversi tentativi incompleti e indecisi fatti dai simbolisti francesi. Del resto, se provate ad analizzare qualche periodo scelto a caso in un libro qualunque, vi accorgerete che quasi ogni scrittore ha un modo

proprio di usare certe parole ; sono di-diversità lievissime ma apprezzabili. Dal punto di vista della nostra critica un modo di interpretare una parola è una scoperta, un pensiero che si valuta col solito criterio : la novità.

Dunque una stessa parola puó essere interpretata in innumerevoli modi. Prima di procedere dò un esempio. Un poeta simbolista, in un frammento intitolato : *Crepuscolo d'Aprile*, tra altro dice :

« Oh ! dolcezza quì nel mio studio vicino alla finestra spalancata. Io vorrei, morire.

Io sono il mondo. Virgola : agile e alato sussulto di una finestra screpolata che sente avvicinarsi il firmamento ».

Probabilmente non ci avrete capito niente ; osserverete che una virgola non è già il ***sussulto***.... ecc.. ma un segno d'interpunzione. Analizziamo insieme

queste poche righe; ci son parecchie cose enigmatiche: quella virgola posta illogicamente tra *vorrei* e *morire*, nel primo versetto; *io sono il mondo* e la definizione della virgola, nel secondo versetto. Ebbene, questo brano misterioso non è altro che l'impressione abbreviata di un insieme di *pensieri* (intendendo questa parola nel senso largo della nostra critica) che, esposti per disteso, sarebbero chiarissimi. Farò io questa esposizione analitica:

« É una sera d'aprile. Imbrunisce. Io provo una grande dolcezza a starmene quì nel mio studio vicino alla finestra spalancata. Io vorrei, (è passata una rondine, rapidissima, vicino alla finestra; quel tratto nero improvviso nel bianco del cielo mi ha fatto sussultare, e la mia mano, involontariamente, ha dato un tocco sulla carta: m'è venuta una virgola fuori di posto) morire.

« Ma indugiamo su questa sensazione strana. Sembra quasi che il passaggio di quella rondine si sia tradotto per mezzo della mia mano in questa virgola sulla carta. Pensando a questa situazione strana dell'essere stato, in certo modo, legato al mondo per un attimo, la sento sempre più intensamente e mi sembra di essese veramente riallacciato al mondo, di confondermi col mondo, di identificarmi a poco a poco col mondo. Una virgola che di solito è una cosa tanto comune, un semplice segno convenzionale, è stata per me in quel momento la traduzione grafica di un moto nervoso che mi veniva da una rondine. Si, una rondine è passata davanti alla mia finestra, un tratto nero, poi più niente, qualche cosa come un brivido; ma ora, un senso di torpore che mi viene dalla mia sensibilità esasperata mi pone come una nebbia sull' intelligenza —, mi pare di non essere

più sicuro che sia stata proprio una rondine, forse questi muri screpolati non son cose morte, hanno un' anima anche loro; forse questa finestra che ho davanti è un essere vivente in cui si agita una vita ignota e quel tratto nero che ho visto è stato un suo brivido, un suo sussulto. Ma, ammettendo che questa finestra abbia una sensibilità, per qual ragione mai avrà rabbrividito? Forse perchè ha sentito calare dall'infinito, su la sua povera vecchiezza rovinosa e screpolata, l'immensa maestà del firmamento. Tra poco spunteranno le prime stelle.

« E se tutta questa mia fantasticheria fosse vera, io potrei dire che quella virgola fuori di posto è il simbolo del sussulto della vecchia finestra del mio studio, che ha rabbrividito sentendo avvicinarsi il firmamento ».

*
* *

Ragioni tipografiche mi impongono di rimandare al prossimo numero la continuazione. Del resto è bene somministrare le idee nuove a piccole dosi.

Nel terzo volume darò il resto del saggio. Completerò e darò maggiore estensione alle idee già esposte, corredandole di numerosi esempi. Poi analizzerò le opere più audaci e meno comprensibili di Arthur Rimbaud, di Stéphane Mallarmé, di Jules Laforgue, di Poictevin e di altri. Peserò sul bilancino le nuvole della letteratura.

*
* *

O Emilio, vogliamo assegnare i punti ai grandi poeti?

Quando andrò in Paradiso, mia prima cura sarà di misurare l'angolo facciale degli angeli. Chi sa se sarà più ampio di quello delle statue greche?

Ah! eccoti il bollettino della mia vita passionale nello scorso mese: diciassette brividi, due malinconie, sette entusiasmi, due arrabbiature, tre fierezze, una insonnia angosciosa e una freddamente metafisica — però avevo preso il caffè molto forte.....

BRUNO CORRADINI.

I campanari della morte

Barcollo com'ebbro e mi tocco
non anch'io fossi dunque un fantasma.
G. CARDUCCI.

Così stanco non ho più muscoli ed ossa, non mi sento più di carne, e cammino vuoto come un'ombra. I piedi affondano sordamente nella polvere soffice e triste della strada biancastra che mi serpeggia davanti ostinatamente: ed io nel buio prendo questa odiosa espressione della strada e strido nei denti: cammina! cammina!...

È il giorno dei mōrti e tutte le campane suonano.

Attraversando le borgate che si susseguono spesse, mi sento ancor più evanescente, e cogli occhi socchiusi da una puntura diffusa e frizzante, guardo con stramba maraviglia le casucce quasi addormentate, l'una addosso all'altra come bestie timide e freddolose. E nel brusio delle cene dei lavoranti affamati che urtano la scodella colla mano terrosa

e stanca, sento il mormorio rattenuto che fanno i funerali quando passano di sotto alla mia casa; una voce urtante che canterella storielle da bimbi in qualche casa più lontana, prende il posto della litania; dei colpi di tosse in un pianterreno chiuso rompono il mormorio come uditi dentro ad un confessionale in chiesa; e quando dal riflesso umido e violetto della notte sfacciatamente irrompo colle pupille dilatate nella luce fissa e sbiadita che da un uscio aperto cola nella strada, sento la luce stupita e febbricosa dei ceri da mortorio; e, passato, le espressioni delle persone che vi ho scorto continuano a starmi davanti ugualissime, mi perseguitano con una fissità che mi fa male...

Ma perchè, stasera ho tardato a ritornare? Soltanto quando è cominciato il suono delle campane mi sono ricordato che il giorno dei morti è in Novembre. Eppure c'è stato il sole, e lassù sotto ai pini della mia villa una schietta purità tutt'altro che funebre! Nella mia inquietudine ora intuisco quasi un tradimento, un'antipatica ironia del caso, come se al ritorno da un amore spensierato trovassi un funerale per le scale della mia casa. E stizzito mi calco il cappello e colla tesa nera mi isolo così dalle stelle che mi stanno sopra nebbiose...

Ma perchè è il giorno dei morti?!... Io non voglio, ecco!... Chi le inventa queste tristezze? Gli uomini no, perchè hanno paura della morte. Allora sono i morti!... E che vogliono? Questa è una prepotenza da banditi!... Ma forse non è vero!... I morti

però sono un poco uggiosi...: da ragazzo vidi morto nel suo letto un vecchio gobbo che conoscevo; ed anch'io l'accompagnai al cimitero; ma tornato a cena non mangiai; e tutta la notte mi ricordai dei baffi che gli avevano insegato e arricciato all'insù sulla bocca scontorta, ed ebbi paura a dormire solo....

E quant'è che suonano questi sagrestani! Campanari del diavolo, quando la finirete?! Io me li vedo nel bugigattolo buio, pieni di buone intenzioni, tirar pazzi come demoni la corda che rantola nei fori del soffitto... Ma è inutile che le campane gridino tutte insieme! i morti rimangono tranquilli: io ne ho una visione in cui vedo solamente le teste impassibili, con quella sorda testardaggine di morto, e non si alzano come non si alzarono la prima volta in chiesa, distesi sulla bara, fra i fiori, i lumi, i canti dei preti e delle donne, mentre le campane urlavano come ora... Io li vedo...; per me non ci sono più i camposanti! ma le collinette e gli orti qui vicini sono pieni di morti...; e sepolti in ordine, ad egual distanza l'uno dall'altro; e c'è qualcuno che per quest'ordine invariabile e rigoroso, ha sopra un muro che lo attraversa e sta col capo nella strada e i piedi nel campo; c'è chi è aviluppato e penetrato dalle radici di un albero; c'è chi ha sopra un lavatoio colmo d'acqua. E nella terra hanno l'immobilità laboriosa dei tarli, despoti incombattibili. Ed io mi guardo bene dal toccare questi simmetrici tumuli di sassi della stra-

da per timore di sentire cedere al piede il morbido d'un morto sepolto sotto...

La notte s'ammanta colle nebbie grigie delle quali incolpo i campanili, e viene un venticello ibrido che smuove in silenzio la polvere e le foglie.

I campanari suonano ancora con insistenza: all'idea della campagna distesa si soprammette allora l'idea di una tenebrosa campana, dove rimango rinchiuso e batto la fronte come una disgraziata farfalla notturna, e cogli occhi guerci per lo sforzo, cerco inutilmente di penetrarla come si fa col cielo il più fondo e nero...

Ed ora vo guardando a destra e a sinistra e vedo sempre i chioppi che, in punta di piedi nel campo e affacciati ai muri della strada, ammiccano qualcosa malignamente..... Laggiù!.... che cosa hanno fatto quelle finestre illuminate?! lì si commettono delitti!..... Viene l'ululo delle campane e tesi gli orecchi odo un rantolo rabbioso di omicidi attaccati coi denti ai davanzali delle finestre, così, al di fuori, col ciuffo dei capelli negli occhi rossi, colando sangue dalle braccia tronche sui ginocchi contorti e frementi contro il muro duro e inesorabile...

Ma mi accorgo dell'eccitazione che mi possiede e temendo la paura, cerco di farmi più calmo adattandomi con ciò che mi sta dintorno e che vedo passando: mi balena l'idea di dover rimanere per sempre in questa lunga strada provinciale e rassegnato, m'immagino seduto abbastanza disinvolto sur un paracarri biancastro per riposarmi... Là, quella

casa di contadini è deserta!.... No, dormiranno... Ad una finestrucola una sottana nera, tesa ad asciugare, si gonfia e dondola di quando a quando... .. ma ecco... si, può essere... è un prete attaccato per il collo... Accetto quest'idea come una cosa naturalissima, che non abbia mai avuto nulla di straordinario, credendo di tranquillizzarmi: sì, un prete che stà lì attaccato col sorriso sulla faccia fresca, colle mani bianche pacificamente incrociate sulla pancia... che vi stia a dondolare senza un perchè, mi sembra giusto.

Son sicuro... E là, che cosa c'è?... Un gruppo di soldati borbonici.... sono vecchi soldati con le monture nere e bianche dalle grosse cinghie chiare da cui pendono le pesanti daghe e i grossi fuciloni... E mi avvicino.... par che aspettino qualcuno... stanno seduti in silenzio ai lati della strada.... mi avvicino... che mi faranno?... Ah! questo è un ponticello colle spallette di travertino!.... ma non lo tocco e passo diritto senza voltarmi.

Laggiù in fondo ecco intanto un'altra borgata dalle case alte: non so se me lo immagino o se sia vero, ma la borgata è occupata dai soldati borbonici.... Arrivo: non trovo nessuno e vi sono pochissime luci. C'è una sofferenza dappertutto e si vede chiaro ch è colpa delle campane che stordiscono tutto! E passando mi vien voglia di gridare nelle case: ma pazzi! pazzi! state zitti! lasciateli stare i morti! perchè vi volete impaurire?!.... I vostri bambini moriranno dalla paura!... non se ne

vede uno per la strada: saranno accanto alla mamma a gridare: mamma, chiudili i vetri!...

E' oltrepassato il borgo, mi rituffo rapidamente nel buio, con un taglio netto all'ultima casa, e nel cielo basso scorgo qualcuno che sparisce con rapida mossa nascondendo il viso nel mantello per non farsi vedere; qualcuno ch'era venuto a spiare mentre attraversavo il borgo...

E la strada rincomincia le sue tentazioni: i due fossi dalle parti mi attraggono colla vertigine delle profondità, e, camminando prudente e raccolto nel mezzo, ad ogni momento mi vi sento in fondo colle spalle rotte e le gambe comicamente all'insù lungo la scarpata..... E nella smania da ubriaco che mi viene da queste sensazioni, scorgo nel fosso a sinistra, cento metri avanti, qualcosa che si nasconde, che mi aspetta, ma che non si fa mai raggiungere... qualcosa che quando mi avvicino e sto per soffermarmi impaurito, fugge di nuovo velocissimo, chiñato sul fondo del fosso, a tendermi l'agguato, chiotto, chiotto più in sù, a quella curva da dove lo vedo spiarmi con rapide mosse d'alto e basso come una civetta...; ma a furia di pensare che cosa possa essere, mi accorgo con un sorriso sciocco, che sono le mie vesti disposte come se vi fossi dentro, che fuggono col cappello e tutto come un po' di vento vestito da uomo; e trovo ridicoli i calzoni che sventolano sotto alla giubba abbioscita, meschini per la spaventosa magrezza che coprono...

Ma intanto questa straordinaria magrezza cui vo

pensando, cambia di posto e senza preamboli mi penetra addosso... e sento d'esser divenuto uno scheletro che cammina nudo fra la polvere, perseguitato dalle vesti che si sporcano in un fosso... Mi vien voglia di vedermi così nella strada e coll'immaginazione mi stacco, mi guardo dietro... e mi vedo camminare con eleganza in cima a una salita, alto e bianco colle vuote spalle quadre...: allora raggiungo il mio scheletro che cogli occhi vuoti, guarda sempre avanti e non si cura di me: passo una mano sul mio teschio pulito, rimango attratto dai miei denti senza le gengive rosse, più massicci e ordinati...; e abbassando le mandibole con due dita caute, ritrovo quello « impiombato » che tante volte mi ha fatto spasimare...; ma vedendo il coccige meschino come una cosa abortita e le gambe così esili ed orride, riprendo atterrito dal ribrezzo, il mio posto rapidamente....

Le campane suonano sempre: i campanari non si stancano...: ed ora cos'ho nell'animo? ho forse commesso un delitto? Porto la mano sulla testa per sentire se vi sia il cappello che potrei aver perso nella fuga, e mi tocco i capelli che davvero non abbiano ad essere arruffati!... No, io non ho dietro l'incubo di uno stereotipato assassinato, disteso a sghembo sulla strada...

Ma ecco che la notte si rischiara; due o tre stelle mi guardano come occhi verdi di gatto dietro ai fori di un cappuccio mortuario... la strada si fa fatua...: chi c'è nell'aria? mi volto di soppiatto quasi

mi fosse proibito e, sorpreso, vedo guardarmi sfacciatamente dalla luna, uscita fuori da uno sporco sepolcro di nuvoli fumosi, rotta, pallida e bislacca come per uno stravizio, venuta qui a far l'intrusa sopra a un mucchio di cipressi, proprio picccola come si vede e opaca come una lanterna....

E ripreso il cammino, questa luna da sogno mi gravita le spalle col suo sguardo importuno... Anche la luna è schiava dei morti! ma io concedo, credo anzi, che i morti siano allegri, divertenti e incoronati d'alloro come imperatori... Io non ho nulla a che dire!... Eppure lo sguardo della luna si fa sempre più forte, ed ho paura a voltarmi...; ma ora son certo di non averla ben guardata dianzi... finalmente mi convinco che stanotte dai nuvoli al posto della luna è uscita la maschera di NAPOLEONE..

(Sì, è quella che vidi al Museo).

Questa nuova prepotenza della notte dei morti m'irrita e come Nepomuceno, odio quella maschera. Oso odiarla per la sua ipnotizzata apatia di creatura resuscitata; ma se la guardo, nel mio cervello, la sua bocca, potentemente chiusa, irremovibile, da non ammettere replica, basta a cacciarmi via stupidamente...

La luce fatua di stravizio è scomparsa: questa piccola luna di gesso è andata a nascondersi in mezzo alla strada, sotto il polverone... Dove sarà?... non riesco ad intuire e mi sembra che vi debba inciampare da un momento all'altro...

Io sono estraneo... non voglio pestare quella maschera... So di non sfuggirvi.

Dicono che in questa notte i morti riprendono il posto nel loro letto: NAPOLEONE si è ripreso il mondo e m'impiccia la strada... Eppoi è inutile che io ritorni a casa: il nonno, la nonna ed una zia pazza morirono nel mio vecchio letto: a quest'ora dunque sono già in tre: per me non c'è più posto.

Le campane suonano sempre, ma più lontano; ed hanno cambiato sentimento: si pentono. Vorrei piangere o ridere e storco vanamente la bocca...; vorrei arrivare al porticato d'un convento e rispondere alla alla voce addormentata dei frati con una frase grettamente pedestre: « cerco la pace!... » ed entrare in una celletta odorosa di tanfo, serrare il minuscolo finestrino e la porticella; poi dormire, dormire subito e molto per non sentire le orribili campane dei campanari della morte!...

Ma mentre così pensando, mi sono già addormentato, ad una curva acuta della strada un chiaro sberleffo di luce elettrica, azzurra, spensierata, mi batte improvviso la fronte e mi abbarbaglia....

La città è vicina. Sento tutta la mia stanchezza... Al fanale mi fermo, mi guardo le scarpe bianche di polvere, e dietro la curva passata lascio la notte dei morti e i suoi campanari infaticabili....

REMO CHITI

Firenze, 2 Novembre 1911.

(Poemetto tolto dal volume di prossima pubblicazione).

Il futuro grande scrittore

I.

Le fonti del romanzo moderno

Ho ancora negli orecchi la frase di un amico, a cui avevo chiesto che cosa rimanesse all'Italia, se non si poteva dire che essa fosse la patria della poesia nè del teatro nè del romanzo nè della filosofia:

— L'Italia resta la patria del « genio » — ha detto il mio amico. E così è difatti. Noi non abbiamo una compagine poetica, come ha la Francia e l'Inghilterra, che riassuma tutta un'epoca e caratterizzi tutto un popolo; ma

abbiamo Dante. Non abbiamo creato il romanzo e non sappiamo costruire una letteratura romantica: e tuttavia abbiamo Manzoni. La filosofia non ha da noi vita larga e continuativa come in Germania; e nonostante abbiamo Giambattista Vico.

Ma veniamo al romanzo. Poichè in questo studio devo esaminare che cosa si fa e che cosa si promette dai giovani romanzieri italiani, è necessario ch'io risalga alle origini di ciò che oggi si scrive, e ricostruisca le derivazioni.

Il romanzo ha tre gloriose letterature: l'inglese, la francese, la russa. In Germania e in Italia è sorto di riflesso, e non ha dato che pochissimi capilavori. Il romanzo inglese, basato da principio su scopi religioso-filosofici, è ricorso dapprima a metodi di narrazione fantastica per avvincere la attenzione del lettore e fargli accettare

le conclusioni d'indole generale. (De Föe, Mackenzie). Poi, a poco, a poco, il fine oggettivo ha lasciato il posto allo spirito personale, che si è sbizzarrito in romanzi tra sentimentali e ironici, gonfî di divagazioni bislacche e di osservazioni argute: un impasto liberissimo, e interessantissimo, che non riconosce nessuna regola e nessun freno (Sterne). Infine la letteratura ufficiale torna all'oggettivismo, ma questa volta spoglio da ogni intendimento d'altra indole e basato sul reale anzichè sul fantastico. La psicologia e lo studio d'ambiente entrano nel romanzo inglese, col suo maggior rappresentante, Walter Scott. Un secolo dopo, l'Inghilterra ha Oscar Wilde, e la psicologia ha fatto un progresso miracoloso.

Questi pochi cenni bastano per il romanzo inglese, il quale non ha grande influenza sulla nostra età, che ri-

sente assai invece del romanzo francese e del russo.

Mentre in Italia si scrivevano dei « Marco Visconti » e dei « Niccolò de' Lapi », Flaubert costruiva, in un delirio di gioia di pazienza e di disperazione, il primo monumento del naturalismo (« Madame Bovary » è del 1857): questo romanzo, chiamato per la sua oggettività « impassibile », è il capostipite di tutta la romanzistica moderna, e basta da solo a fare la gloria d'un autore e d'una generazione. Esso rappresenta l'osservazione che prevale all'ispirazione, il calcolo che vince la fantasia, l'armonia esteriore gettata ad investire ed a frenare le volate interiori: l'artista si è curvato sugli altri esseri ed ha preso ad osservarli da vicino, notando con la maggiore esattezza i loro caratteri, e dimenticando per un momento il suo cuore e la sua imaginazione.

Il progresso su Balzac, G. Sand, Feuillet, è enorme: Balzac si serviva dell'«intuito», e voleva divertire; Flaubert adopera l'«attenzione», per rappresentare. Il mondo di Balzac contiene dei «simboli» eterni,e perciò bisogna che sia paradossale: quello di Flaubert cerca dei «tipi», più verosimili che veri, e gli occorre essere esatto.

Poco più tardi cominciano a scrivere i fratelli De Goncourt. Anch'essi sono degli innovatori e prendono una strada a parte, meno gloriosa poichè non hanno il genio di Flaubert, ma non meno utile. Il descrittore de Goncourt è un individuo che si mette in mezzo ad un quadro, e lo subisce senza capirlo, quasi distrattamente, per nervosità: è uno straniero che non conosce il linguaggio del paese in cui si trova, e dà parole sue a tutto ciò che gli sta intorno, annotando fretto-

losamente in un taccuino le frasi e i frammenti di frasi che l'impressione gli suggerisce. Più che descrivere le cose e le loro posizioni, egli ne fissa gli effetti, e il resultato del loro sentimento. Parla del colore o dell'ombra, o della caratteristica d'un oggetto: ma l'oggetto è trascurato. Il mondo che circonda gli eroi d'un romanzo, ha per lui molta importanza, specialmente in certi particolari che sembrerebbero tra scurabili: egli afferra la loro vita relativa all'azione in cui si trovano; direi anzi ch'è la stessa azione che dà loro vita: se non esistesse il dramma di anime immaginato dall'autore, questo mondo rimarrebbe nell'ombra e non avrebbe importanza. Perciò quest'arte si chiama «impressionismo», e non si può chiamare «lirismo».

Ora, come per una sazietà di rinnovamento, il romanzo francese subisce una stasi: rimane al punto in cui

si trova, e si riproduce: Alphonse Daudet e Guy de Maupassant creano quella che si chiama «la finezza». Essi seguitano a comporre dei bei romanzi, modernissimi, interessantissimi, ma non fanno fare un solo passo avanti, nè scoprono nuovi campi, al genere. Essi si servono del materiale che altri ha loro preparato, e se ne servono a meraviglia perchè sono artisti abilissimi.

Ma intanto il genio preme con violenza da una nuova parte: bisogna rinnuovare ancora, bisogna sconvolgere e avanzare: Zola abbandona tutti i generi precedenti, rifiuta romanticismo e idealismo, e non tiene conto che di Flaubert: per lui, il romanzo è nato con Flaubert, e di lì bisogna cominciare la rinnovazione: Flaubert è passato dal pieno romanticismo al naturalismo, Zola passerà dal naturalismo al scientifismo. Ecco la sua concezione: il mondo è una catena di verità sperimentabili, i fenomeni psichici si

possono analizzare e valutare esattamente al pari dei fenomeni fisici, un dato carattere in una data situazione non può agire che in un determinato modo: se agisce diversamente, la psicologia è sbagliata: « all is true », tutto è vero, tutto è sperimentabile: ci sono dei congegni per misurare e scandagliare l'anima umana: il suo romanzo dunque, così egli stesso ha detto, è « une expérience scientifique conduite à toute volée d'imagination ». Così egli rimane estraneo alla sua esperienza, solo dirigendola e ispirandola, ma senza mai apparire in essa. Ma è anche molto imaginoso, è poeta, e tale si rivela nelle concezioni: « La faute de l'Abbé Mouret », « Le Rêve », « Teresa Raquin » non possono essere scaturite che da un cervello di poeta: solo l'esecuzione è affidata al sistema sperimentale.

Quest' arte, che hanno chiamato

« verismo », non è in fondo, almeno nel metodo, che una sostituzione dell'efimero all'eterno, di ciò che si può controllare oggi a ciò che s'intuisce in tutti i tempi, della realtà singolare alla verità generale. Quando descrive, egli insiste nei particolari più caduchi: la pagnotta di pane che Roubaud depone sul tavolo è « di mezza libbra, » non di più nè di meno: la tettoia a vetri della bottega di Mamma Raquin è « tagliata ad angolo acuto, » e non diversamente.

Tutto ciò ai posteri non interesserà, se non per ricostruire un'epoca morta: l'arte più profonda si rivela solo dove egli anima questi particolari e li fa vivere per la loro vita speciale, staccata da quella degli eroi del romanzo. In questo è la sua apostasia involontaria al metodo, in questo la sua massima gloria, in questo la differenza

profonda della sua arte da quella dei Goncourt.

Leggete la seconda parte dell'« Abbé Mouret », e ditemi se mai poema, basato su l'osservazione sistematica e scienfica della natura, potrebbe riuscire più perfetto.

Zola ha dunque toccato il fondo del verismo: più, l'ha incielato in grazia della sua imaginazione ricchissima. Dopo di lui non si è fatto che imitare. Fra gli autori contemporanei, cito alcuni fra i più rappresentativi. Bourget deriva direttamente da Zola, come Prévost da Maupassant. Il primo nell'analisi psicologica diretta guadagna in minuziosità e in accuratezza ciò che perde in profondità. L'altro, di fronte al modello, s'è assottigliato: ha più grazia, ma minore intensità: è egualmente interessante, ma con meno drammaticità: « Demi-Vierges » di fronte a

« Fort comme la mort ,» è poco più che un imparaticcio.

Pierre Loti è un colorista, non eccessivamente vario, ma assai personale: egli cura molto il paesaggio e ne fa quasi un personaggio del romanzo. E' un melanconico, e anzichè fare della psicologia, fa del sentimento.

Willy è un débauché del verismo: egli lo esaspera fino al paradosso, e talvolta fino a farne conoscere solo il difetto: è un vizioso dell'arte: abusa della semplicità in modo così mostruoso, che molto spesso la converte in sadismo. Tuttavia è notevole.

Per Anatole France vale il giudizio di Gustave Lanson, assai esatto: «il a trop d'art et de malice pour donner l'illusion de la réalité ». Dunque anch'egli va per una via propria, ma ci va quasi da dilettante, un dilettante coltissimo e argutissimo che non potrà certo creare nessuna nuova forma.

Paul Adam prende da Zola l'amore per le grandi masse d'uomini, per gli spettacoli sintetici; ma è un poco esclusivista, e ha molta minor potenza del maestro.

Infine Mirbeau, scrittore assai moderno ed audace, ha innovato gli argomenti, ma ha lasciato la tecnica allo stesso punto: molta vivacità, molta satira, molto verismo, ma nulla più che un romanzo giornalistico, con qualche bello scorcio di caratteri.

E veniamo alla letteratura russa, giovanissima, e già gigantesca. In essa è notevole l'unità. Il genio slavo non è isolato come l'italiano, nè letterario come il francese.

Il romanziere russo è quasi sempre un pensatore acutissimo, qualche volta è un apostolo: in ogni caso la sua opera è profondamente umana e strettamente aderente ai destini della stirpe.

Negli ultimi anni abbiamo avuto cin-

que o sei colossi: Tolstoi, Dostojewski, Turghenieff, Korolenko, Cécof, Gorki. A me basta esaminare i primi due, come i più significativi.

Tolstoi osserva la vita dal di fuori, e cerca di penetrarla senza farlo capire: egli finge di essere distratto, per avere la più completa libertà, e intanto la esamina profondamente. Dostojewski è egli stesso dentro il suo mondo, e ce lo sviscera, snodandone a poco a poco le più complesse involuzioni.

Tolstoi è più evidente e ci solleva ad altezze frenetiche; Dostojewski è più tenebroso e complicato, e ci trascina in abissi vertiginosi. Un carattere comune ai due artisti: la gravità dei movimenti e la cupezza dei colori: quasi tutti i loro personaggi hanno poca snellezza e leggerezza, e sono schiavi di una sensualità bizantina, fatta per metà di misticismo.

Se Tolstoi ha la potenza e l'esat-

tezza espressiva di Zola, Dostojewski ha l'andamento di Shakespeare (fare sentenzioso e paradossale, verità amare e profonde poste in bocca ai personaggi, contrasti di passioni tragicamente irreparabili). Nell' uno e nell'altro è una grande semplicità di procedimento esteriore, e una estrema complessità psicologica. Il naturalismo di Tolstoi è cosi elementare che a tutti sembra di poter scrivere così; il naturalismo di Dostojewski è bizzarro: i caratteri sembrano scandagliati coi raggi x, in modo che, scomparse le linee esterne, se ne vede solo la forma e il movimento interiori.

Gli eroi di Tolstoi sono « rappresentati con profondità: » quelli di Dostojewski sono « profondi ». I primi hanno gli squilibrî e le passioni comuni a tutta l'umanità; gli altri sono creature d'eccezione. Dostojewski pare un allucinato che ascolti parlare dei per-

sonaggi immaginarii, in un mondo tragicamente tenebroso, e ne noti meccanicamente le parole. Egli è il visionario a cui è concesso di riprodurre esattamente i moti e le voci di un suo sogno paradossale: ma le figure di questo sogno hanno l'ossatura di esseri umani, con la differenza che nelle ossa passeggiano dei vermi e nelle vene scorre una miscela fatta di lava e di fiele: violenza e amarezza, passione, cinismo e chiaroveggenza.

Infine, nel romanzo russo c'è filosofia e religione, rappresentazione e poesia, intelligenza e demenza, tutta la vita, tutta l'umanità, e tutto il suo dramma. Di quest'arte molto si sono giovati gli italiani, specialmente nell'innesto dei problemi religioso-filosofici, ma vedremo quanto poco felicemente. Ora, stabilito che con Zola e con i russi il romanzo è giunto ai fastigi del verismo, che la visione inte-

riore delle anime è resa con i metodi già prima di essi esistenti (in Zola con l'analisi diretta, in Tolstoi con l'esame esteriore, in Dostojewski col dialogo) e che quindi la loro tecnica è stata adottata da tutti i moderni indistintamente, vedremo nella III[a] parte di questo studio quali sono i tentativi che si compiono verso una tecnica nuova e quante sono le possibilità d' arrivarvi.

II.

Romanzieri e novellieri contemporanei

Riprendo qui, con il romanzo e la novella, lo studio che nel 1. volume il Settimelli ha iniziato con la poesia. Le premesse ch'egli ha fatto valgono anche per me, e quindi non le ripeto. Aggiungerò che ho catalogato tutti i libri, appartenenti al genere, usciti in Italia dal Gennaio 1911 al Marzo 1912: ho scartato naturalmente i romanzi d'avventure per i ragazzi, i romanzi polizieschi, le traduzioni di romanzi stranieri, e i romanzi di scrittori e scrittrici molto note, la cui produzione dati da varii anni e per cui

si possa già avere un giudizio definitivo. Questa classifica si rivolge specialmente all'avvenire, e cerca di scrutare ciò che le giovani forze sapranno produrre.

Gli autori, che sono 115, li ho divisi in tre categorie: « Gli originali, » che tentano cioè vie nuove e che hanno qualcosa di personale da dire. « I moderni, » che si sono impadroniti della tecnica usuale, e in questa si esprimono con compiutezza e con abilità. « Gli antiquati, » coloro che sono al di sotto del comune, non seguendo tracce di maestri e non sapendo far nulla di nuovo per proprio conto. Naturalmen- quest'ultima classe è la più numerosa.

Quanto al giudizio, esso è rivolto più ai mezzi dello scrittore che alla sua concezione; a meno che questa non sia tale da stravincere; più alla potenzialità dello scrittore, che al libro

esaminato; perciò non ha nulla di definitivo, e non fa che prevedere.

Un'ultima osservazione: le donne, in questo genere di letteratura, sono le più numerose, e molto spesso le più valorose.

a)
Gli originali

Sono appena sei: di questi, tre almeno hanno veramente del valore; due mi lasciano dubbioso; l'ultimo è quasi certamente una nullità, ma tuttavia si distacca dalla folla. Incominciamo.

1. IL SUPERSTITE — di *Iacopo Vigliani.*

Qui c'è molta arte e molto ingegno. L'autore è uno spirito originale, filosofo e poeta, essere sofferente e riflessivo: ha molta fantasia, molta sensibilità, molta osservazione; e si esprime in una maniera ch'è tutta sua. Se c'è nel procedimento qualche lontana affinità con Dostojewski, la concezione è certo personale. Il fondo è filosofico, i personaggi sono creature d'eccezione, anzi simboli di

altrettante concezioni ideali: dànno l'impressione di marionette mosse da una mano sapiente, che sa suscitare la vita: l'autore parla per bocca loro, e spesso dice cose profonde. Il Vigliani non è conosciuto in Italia: neppur io lo conoscevo fino a ieri: ma va letto e additato come una sicura promessa dell'arte.

2. I DIVORATORI — di *Annie Vivanti.*

Siccome è il suo primo romanzo, parlo anche di questa poetessa, che è certo più nota di tutti gli altri. Il suo libro è un'affermazione forte, sicura e luminosa. E' stato concepito con ampiezza, studiato con profondità espresso con genialità in una forma agile, densa, felicissima. Posso dire che, in una data specie di romanzi, dopo il «Piccolo mondo antico», questo è il migliore esemplare che si abbia in Italia. L'autrice è essenzialmente poeta, e perciò tutto il libro è inondato di poesia, una poesia che non è lirismo, e che non soffoca la psicologia, ma mirabilmente si fonde con essa. E se non si può dire, che quest'opera modernissima e liberissima apra nuovi campi all'ingegno, bisogna tuttavia stimarla per sè, come un prodotto ricco di originalità e di verità.

3. LE FIABE DELLA VIRTU' — di *Alfredo Panzini*

Vorrei dire molto più che qualche frase

su questo libro degno d'ogni lode. Spero di poterlo fare in seguito. Il Panzini è uno spirito sottile, d'una arguzia contenuta e quasi sentimentale: ha un modo di osservare e di intuire tutto suo: è assai progredito e non risente influenze. I caratteri sono studiati con un amore che vede assai addentro e traduce spesso la rappresentazione in una poesia pacata e patetica, sobria ed acuta, ricca di toni igravi, di contrasti dolorosi, di tragiche evidenze.

4. LE NOVELLE DELLA CORNAMUSA — di *Vittoria Caroti.*

L'originalità di questa donna è in gran parte nello stile: si può anzi dire che ha *uno stile.* Anche la maniera non è foggiata su nessuna falsariga, ed ha qualcosa di primitivo e di evoluto insieme. C'è inoltre una visione interiore di certi sentimenti, che forse sono troppo complicati per le anime che li portano. Insomma, è una buona promessa.

5. IL CODICE DI PERELA' — di *Aldo Palazzeschi.*

Se dicessi che di questo libro ho capito tutti i riposti intendimenti e gli atteggiamenti e le significazioni simboliche, mentirei. Certo, simboli e velami ci devon essere, ma quanto oscuri! L'autore è meno strambo di quanto voglia sembrare, ed ha forse più ingegno di quel che non paia. La forma, se bene ori-

ginale, è spesso ambigua; il metodo è talvolta irragionevole nell'insistere in una data posa, per esempio il dialogo. Ma insomma il libro si distingue: si distingue per una certa robustezza, per un certo spirito, per una certa imaginazione (non oserei dire che ci sia *troppo* di tutto ciò), e per audacie spesso rigorosamente condotte. Alcuni capitoli sono quadri squisiti e nuovi. E vi è della filosofia; ma questa appunto non ho ben capita. I maligni vogliono insinuarmi perciò che il libro manchi d'ossatura, di organismo e di psicologia. Che rimarrebbe allora: una svolata fantastica? Ebbene, sia pure: ma una svolata che non può esser compiuta se non da uno spirito originale e ingegnoso.

6. SENSAZIONI! — di *C. A. T. (Radames)*

Novella impostata liricamente: questo è il suo unico vanto, più qualche tratto psicologico bene intuito. Manca del resto ogni disegno e ogni indirizzo. Il fondo è volgare, e la frase spesso troppo imprecisa.

b).
I moderni

Questi sono 38: tutti, più o meno, sono una buona promessa: non si distinguono per audacia ma per serie-

tà: sono quasi tutti dei giovani, e hanno alcuni maturità di pensiero, tutti di forma.

1. UNA GIOVINEZZA CASTA — di *Ugo Ceccarelli.*

L'autore ha vissuto certo tra gli artisti e le modelle. Scrive bene, con agilità, con eleganza, con un certo colore. La concezione è un pò retorica, ma la maniera è buona.

2. CONTESI ORIZZONTI — di *Elda Gianelli.*

Romanzo di abile composizione: molti elementi di vita vissuta. Non si eleva mai a tesi generale. Accurato nei dettagli, senza essere fastidioso. C'è un pò d'ambiente. Il protagonista ha qualche affinità col Rastignac balzacchiano.

3. MENIPPEE — di *Ferdinando Carlesi.*

Libro più amaro che satirico. Il fondo filosofico è superficiale: le proiezioni artistiche sono buone. Retorico negli intendimenti, è fraseggiato alla classica: si sente il Leopardi delle Prose. Non manca però l'imaginazione, la coltura, il disegno.

4. L'INCOGNITA — di *Iolanda de' Blasi.*

Raccolta di racconti e di scene per teatro. I racconti sono tre: il primo è agilissimo, di grazia e di sentimento, studia la vita all'e-

sterno e ne fa dei pastelli deliziosi; il secondo, d'argomento un po' vieto, è poco sincero; il terzo è il migliore di tutti, e s'intitola « Le nozze ». Qui c'è più coscienza d'arte, più studio, più psicologia: le anime si delineano robustamente, lo stile è più sicuro e più denso. La De Blasi è per avventura ancora in cerca d'una sua strada, ma la troverà certamente: è giovanissima e intelligentissima.

5. IL DECAMERONETTO — di *I. M. Palmarini*

E' uno scrittore che ha molte buone intenzioni: attinge ai novellieri del 300 il gusto degli argomentii di sana sensualità, e vi aggiunge il colore moderno. Ha a propria disposizione un costante umorismo, che gli fa trovare aspetti nuovi e divertenti nei vecchi tipi della novellistiica. Talvolta lo spirito è un po' lambiccato, sa di giornale umoristico; ma raramente. In generale, vi è semplicità di mezzi e di conclusioni. Diverte.

6. DALL'OMBRA ALLA LUCE — di *Erminia Vescovi.*

Si sente la donna. Vi sono finezze tutte femminili, vi è del pathos. Ancora non c'è molto polso; le descrizioni sono accurate, ma un po' sbiadite e superficiali. Deve conoscersi meglio.

7. COLEI CHE NON SI DEVE AMARE — di *Guido da Verona.*

Romanzo assai ben fatto: c'è ordine, ricerca, osservazione, forma. Deriva dalla miglior tradizione naturalistica. Qualche sottil vena di dannunzianesimo non nuoce. Questo artista ha fatto un buon romanzo di più, e in Italia ciò è cosa rara. Siamo in pieno oggettivismo: i tipi studiati sono vivi, i casi narrati verosimili, il procedimento agile e sicuro, i passaggi ben calcolati, le riflessioni opportune e non ingombranti, i colori non straricchi ma ben distribuiti: insomma un complesso armonico ed equilibrato.

8. LA PAURA DI AMARE — di *Carola Prosperi.*

Si distingue per immediatezza d'impressione e d'espressione, per uno stile agile e preciso, per una leggera arguzia, per un giusto intuito di caratteri. Ha buoni mezzi.

9. GLI ULTIMI ROMANI — *Augusto Iandolo.*

Quadri e figure di un'epoca morta: il '700 romano. Nel complesso, si ha l'impressione d'ambiente che l'autore s'è prefissa: una per una, le novelle non hanno molto valore.

10. PICCOLI GORGHI — di *Maria Messina.*

Arte semplice e squisita. Vi sono tipi e situazioni umane tratteggiate con molta verità. Vi è del pathos.

11. NIC-STOP — di *Teodoro Rovito.*

Libro di avventure umoristiche, divertentissimo ed arguto. Fa la caricatura dei romanzi polizieschi: tutta una fioritura di *mots* e di *calembours.*

12. L'ANIMA GEMELLA — di *Sfinge.*

Buona prosa, lucida, esatta, fluente. Non c'è ancora un organismo completo, ma vi sono buonissimi germi.

13. STORIE DELL'AMORE SACRO E DELL'AMORE PROFANO — di *Tommaso Gallarati Scotti.*

Libro eccellente, con serî intendimenti di arte. Forma classica modernizzata. Intenzione di rinnovare favole e miti, battendo una strada personale. Anche qualche bella imagine.

14. VIAGGI E AVVENTURE DI UNA SIGNORA ISTRUITA — di *Ines Bellessa.*

Libro piccante. Stile sfrontato. Verismo alla Willy, ma meno agile. C'è una prefazione di Oronzo E. Marginati, divertentissima.

15. BIANCO E NERO — di *Cesare Citterio.*

Un abile narratore. Le sue novelle sono svelte, interessanti; i caratteri vivaci, i sentimenti fini. C'è una forma.

16. L'AMICA — di *Maria di Borio.*

Libro lucente, mite, carezzevole: una grande armonia di colori e di sentimenti: un impasto di ottimo gusto, promettentissimo.

17. LA TREGENDA — di *Amerigo Vaccari*

Ingegno pensoso e tormentato, se non sempre profondo. Buone doti di coltura e di riflessione. La forma è spesso inesatta, ma nervosa, e ha degli atteggiamenti.

18. LA VIGILIA — di *Maria Stella.*

Romanzo alla Fogazzaro. Molti tipi e macchiette, bene impressi: frase viva, descrittiva, pittoresca. Una promessa.

19. LA GRAZIA — di *Vincenzo Gerace.*

Risente l'influenza dei russi, specialmente di Tolstoi. Semplicità e colore. Uomini e cose caratterizzati con cura. Buona prosa, non senza idealità spirituali.

20. FIGURINE — di *Laura Torretta.*

Sono 9 novelle scritte con analisi sicura e precisa. La prima mette magistralmente a nudo le anime ingenue di due bimbi. Ha un discreto valore.

21. NOVELLE UMANE — di *Luigi Risso Tammèo.*

Questo autore possiede la facoltà delle *trovate,* che nella novellistica è gran cosa, e molta spigliatezza e molta evidenza. Ogni poco appaiono come piante esotiche certe parole troppo ricercate o scientifiche o disusate, sulle quali la frase s'impunta come ad un ostacolo. Non manca la vena.

22. PER LA DIGNITA' UMANA — di *A. Tarozzi-Borsi.*

Sono 16 bozzetti, e uno tradotto da Heyse. Forma matura, e spunti molto graziosi.

23. ... ET ULTRA — di *E. A. Marescotti.*

Romanzo. Un amore oltre la morte. Pochi caratteri, vaghi. Stile letterario e impacciato, con qualcosa di D'Annunzio. Nelle descrizioni una certa sensibilità: intenzione di dare un significato alle apparenze; tendenza a esser prolisso, e poca esattezza.

24. FAVILLE E CENERI — di *Donna Cora.*

Se questo scrittore è giovane, avremo certamente un buon romanziere di più, uno dei pochi. La sua è prosa più ricca, più immaginosa, più varia, della comune. C'è colore, e talvolta genialità: ma le imagini non son sempre di ottimo gusto: bisogna scartare, e avvicinarsi di più all'impressione vera.

25. I GRATTACAPI DEL DOTTOR GRATACAP — di *Paolo Calisio.*

Studio ironico d'un tipo di scienziato tedesco. C'è rappresentazione, umorismo, disinvoltura. E' una buona cosa.

26. IL POEMA VENDUTO — di *Carmela Baricelli.*

Romanzo interessante e ben condotto. Stile semplice e preciso, scevro di sdolcinature e

di servilismi. L'autrice ha un giusto criterio della vita.

27. LA NOTA D'ORO — di *Giovanni Drovetti.*

Il Drovetti è un giovane d'intelligenza assai distinta: è colto, ha dell'intuito, e talvolta dello spirito. Questo libro è un buono studio di caratteri e d'ambiente: gli occorre ancora un maggior raccoglimento per rendere più esatta e svelta la forma, più solido il disegno, più vivace il colore. Ho molta fiducia in lui.

28. PIA — di *Salvator Gotta.*

Di Gotta ebbi occasione di scrivere favorevolmente due anni sono, circa un suo libro di novelle. Mantengo il mio giudizio: questo è un racconto svolto diffusamente, con molta cura di particolari e con massima semplicità di mezzi. E' arte umana e corretta.

29. RAPPRESENTAZIONI — di *Adone Nosari.*

Questo signore scrive bene: è accurato, garbato, elegante, efficace. Non oso metterlo fra gli «originali», ma forse lo è. Di un suo secondo volume potrò discorrere con più sicurezza.

30. LETTERE E CONFESSIONI DI UN GIOVINE AMANTE — di *Fernando Granato.*

E' un raffinato e un nietzschiano. Spirito

imperialista, adora la posa aristocraticâ. Qualche affinità con D'Annunzio, ma casuale, non d'imitazione. Nulla di definitivo.

31. L'ISOLA SONANTE — di *Virgilio Brocchi.*

Autore maturo: ha idee di filosofia, di sociologia e di religione. Non sempre riesce interessante, ma ha certo molta serietà e molta compiutezza di forma.

32. IL CASTELLO DEI DESIDERI — di *Silvio Benco.*

Romanzo assai attraente, che ha il solo torto di risentire alquanto l'influsso dannunziano. Senonchè, dove se ne libera, vi sono pagine assai belle. In complesso è superiore al *divo.*

33. AH! AH! AH! — di *Marino Moretti.*

E' il terzo volume di un'opera organica, che porterà il titolo di «Novelle romagnole». Il Moretti è un facchino della letteratura: scrive troppo e invece bisognerebbe che condensasse le pagine notevoli e forti diffuse nella sua vasta produzione. Se non erro egli è al dodicesimo volume, ed è giovanissimo. Attendiamo ancora l'opera che lo riassuma.

34. LUMIERE DI SABBIO — di *Emilio Agostini.*

Novelle di ottima fattura e piene di un delicato ed efficacissimo pathos di memorie.

Stile maturo, con precisione di linee, e begli scorci poetici. Dà molto affidamento.

35. ALLA CATENA — di *R. Lucente.*

Romanzo. Buoni mezzi. Nessuna falsariga. Tecnica modernissima. Molto contenuto, espresso con precisione. E' di buona razza.

36. COLUI CHE HA TUTTO PERDUTO — di *Giuseppe De Rossi.*

Modernità di intendimenti e di procedimenti. Procura di non imitare, ma ancora non si conosce bene. Qualche bagliore psicologico.

37. IN PAGANIA — di *Michele Campana.*

Novelle pastorali, di sapore tra boccaccesco e teocriteo: c'è più sensualità che idillio, e non manca certa robustezza di disegno e di colore. Va per una buona via.

38. IN VALDARNO — di *G. Magherini-Graziani.*

Racconti popolari, semplici e commoventi, in purissima lingua toscana. Opera di stile. Qualcosa dell'arcaismo arguto del «Tournebroche» di A. France.

c)
Gli antiquati

In generale, molto squallore: nè pensiero nè forma.

Alcuni sembrano persino ignorare Zola e Maupassant, altri, peggio ancora, ignorano la sintassi e la grammatica. Qua e là, qualche raro barlume, un accenno di maggiori possibilità, un desiderio di uscire dal nulla. Ve ne sono poi tre o quattro, che a rigore non dovrebbero stare in questa categoria; ma non ho avuto il coraggio di metterli nell'altra. Potrò riabilitarli un'altra volta.

1. SUA MAESTA' L'ORPELLO — di Antonio Curti. Piccole macchie, impressioni a lapis, in istile giornalistico, vuote di psicocologia e d'umorismo. Poche ali, ma molta buona volontà e una certa pratica.

2. NOVELLE — di G. Castelnuovo.

Roba insignificante. Temi vecchissimi e grossolani

3. NOTTE SARDA — di Pietro Casu.

Romanzo paesano; armonia di tinte locali. Verità e scorrevolezza. Un po' prolisso.

4. I BEATI PAOLI — di William Galt.

Romanzo storico, interminabile, inutile, uggiosissimo, vero castigo di Dio: viatico consigliabile a chi ha molti peccati da scontare.

5. VITTIMA DEL DOVERE — di Rosalia Nuara.

Componimento scolastico, stampato chi sa perchè...

6. ALBA DI REDENZIONE — di Adelaide M. Alemanni.

Accurata esposizione di fatti semplici in forma nitida e pedestre.

7. NAUFRAGA — di Ernesto della Seta.

Pessima l'idea di scrivere quando si è ammogliati! Ne vien fuori — come qui — una risciacquata di *sentimento,* di *cuore,* di *bimbi,* di *sdolcinature*: è una figliazione del primo romanticismo italiano, ma come diluita!

8. IL MIO COLTELLO — di Costantino Catanzaro.

Novella scritta male, ma non priva d'arguzia.

9. ADOLESCENTI — di Luigi Materi.

Due lunghi racconti, di piacevole lettura, Stile giornalistico, ha un po' il fare di Willy.

10. IL ROMANZO D'UN DUCA EMIGRANTE — di F. T. D'Alagona.

Letteratura di bassa lega, anzi non letteratura. Narrazione emozionante, alla Ponson du Terrail, e conclusioni moraleggianti.

11. AFFETTI — di Ada Melli.

Povertà di fantasia. Mancanza di arte, di forma, di stile. E' troppo immatura.

12. BATTAGLIE — di Renato di Sanazzaro.

Altra donna. Non ha nulla da dire, ma s'indovina un temperamento nervoso, appassionato, che in seguito riescirà a dare un certo rilievo ai proprii sentimenti.

13. CLAUDIANO IL SELVATICO — di Vincenzo Saccenti.

Romanzo storico di vecchio stampo. Di notevole, molti refusi tipografici e... grammaticali.

14. UNA VENDETTA — di G. La Rocca.

Tentativo puerile di romanzo sensazionale.

15. VERSO LA VITA — di Cesira Amenduni Tropea.

Altre novelle di donna, facili, piane, sentimentali, senza errori di sintassi. Niente di nuovo.

16. L'ETA' D'ORO DI BORGOVECCHIO — di P. Lingueglia. —

Romanzo tra storico e paesano. Qualche influenza di Loti, ma metodo più antiquato.

17. L'IDOLO DELLA FAMIGLIA — di Giulia Sassi.

Racconto educativo per giovanette. Basta così.

18. L'ULTIMO SOGNO — di Flavia Steno

Qualcosa di più che un romanzo d'appendice; molto meno che un'opera d'arte. Mestiere e abilità.

19. LE FIABE DELLA NONNA — di Taddeo Ricciardi.

Solite favole all'antica, con le foreste, i lumicini, i palazzi incantati i « cammina, cammina » ecc.

20. SULL'ALTURA — di Elvira Apperti Orsini.

Giornale d'una maestra. Piccole cose narrate con semplicità e chiarezza. Fondo morale e religioso.

21. UN DRAMMA NELLA CITTA' MORTA — di Edoardo del Mayno.

Novella di un console, scritta con cura. Pittura assai fedele di luoghi e tipi algerini.

22. FATALITA' — di G. B. Giglio.

Novelletta senza pretese, tentativo giovanile e insignificante.

23. I DODICI UCCELLI — di Illemo.

Specie di apologo, con intenzioni morali e andamento caricaturistico.

24. VICENDE UMANE — di Mag Cétes.

Frivolezze narrate con grazia, non scevra di qualche punta d'umorismo.

25. DON PAOLO — di C. Di Naro.

Composizione di un monomaniaco della purità linguistica. Vuol esser satirico, e risulta ridicolo.

26. BATTESIMO DI SANGUE — di Alessandro d'Aquino.

Romanzo: 200 pagine: 32 righe per pagina: colorito pallido: andatura cascante: occhio velato: anemia cronica: vita limitatissima.

27. MATERNITA' — di Silvia Reitano.

Libro d'affetti, più che d'arte. Vi sono annotati con leggiadria spunti di sentimenti, accenni di palpiti, di gioie, di ansie materne, entro cui è modulata una melodia tenera e soave.

28. MULIERES — di Rachele Botti-Binda.

E' una donna che giudica il suo sesso con un po' di pessimismo. Novellatrice garbata e interessante.

29. ANGELO DI PACE — di Margherita Speroni.

Romanzo educativo. Prefazione di Ida Baccini. Idee poche. Buoni propositi.

30. FONS VITAE! — di Magda Roncella.

Novella ben costruita: c'è forma e c'è psicologia.

31. SAN ZIO — di Arturo Bini.

Forma spregiudicata e disinvolta. Nulla di più.

32. PRIMI SAGGI — di N. Freda.

Vecchi temi scolastici. Nessuna promessa.

33. NOSTALGIE — di Carlo Cozzi.

Novelle informi e viete. Qualche arguzia.

34. NANNI — di A. Felcini.

Una cosa inutile. Non dice niente. Forma umile.

35. LA PARODIA DELL'AMORE — di Alfredo Vanni.

Vecchiume. Nè stile, nè osservazione, nè interesse.

36. LAURA — di Salvatore Lomeo.

Imparaticcio da scuola tecnica. Esempio di orrido letterario!

37. DOPO IL DELITTO — di Giovanni Ferrandina.

Romanticherie antiquate che non giustificano un romanzo.

38. UNA LIETA SORPRESA — di G. Messina.

Tentativo ridicolo di novelletta.

39. SENZA VELI — di Sforza Ruspoli.

Oltre che le anime e i corpi, l'autore svela anche la propria goffaggine grossolana.

40. TRITTICO MINIMO — di Tina Mina.

Prosa facile, chiara, un po' impacciata ed ingenua: molte buone intenzioni, ma per ora...

41. L'ETERNO VIANDANTE — di Marcus de Rubis.

Idee viete, retoriche e falsamente allegoriche. Frase ampollosa, asmatica, inesatta. Di notevole, il lusso dell'edizione e l'enfasi dell'autore.

42. FIORI DI LIMO — di Giusto Sussich.

Racconti a fine morale, lodati perciò dal Fogazzaro. Poca arte: forma comune.

43. LOTTE PER L'AMORE — di Salvatore Adamo.

Cose decrepite in veste povera. Qualche tentativo grottesco di volo lirico.

44. LE NOVELLE DELLE ALPI E DEL MARE — di V. E. Bravetta.

Vivezza di ambiente, colore, e buoni scorci di tipi. Una certa sensibilità.

45. IL CAPOLAVORO DI VODLERO — di Raffaello Cioni.

L'autore dichiara: romanzo umoristico-satirico. Non sempre il risultato è ottimo: qualche frase ben riuscita, e poi superficialità e volgarità. E' necessario condensare e caratterizzare: spesso si dimentica dell'humor e piglia sul serio ciò che dice.

46. PAOLINA — di Nèmesi.

Romanzetto di poche pretese, scritto per le donne del popolo, e quindi sufficiente.

47. ADDIO, MIA BELLA, ADDIO!... — di L. Gramegna.

Racconto dedicato alla patria e non all'arte. E' onesto, e può additarsi come libro di sana lettura per ragazzi.

48. LA VICENDA DI UN AMORE — di Nicola De Nino.

Lavoruccio infantile d'uno studente. C' è

molta carità cristiana, non per chi legge, ben inteso.

49. FRA LE VORAGINI — di Gaetano Carrano.

Romanzo interminabile di avventure passionali su fondo storico. Letteratura alla D'Azeglio, ma meno interessante.

50. VITA MARINARA — di Eugenio Chiminelli.

Bozzetti disegnati da un conoscitore. Buona prosa, piacevole e modesta. Libro di ozi estivi.

51. LA DAMA DI CORTE — di Luigi Marrocco.

Anticaglie. Forma faticosa e sgraziata.

52. I PECCATI DELLA VERGINE — di Mario Mariani.

Romanzaccio alla De Kock.

53. IL PRIMO BACIO — di Moisè Cecconi.

Non so se l'autore sia giovane o uomo fatto. V'è un ibrido impasto d'ingenuità e di scaltrezza, di sciatteria e di mestiere: in ogni modo, almeno per ora, significa poco.

54. ALLA CONQUISTA DEL VELLO D'ORO — di Ernesto Serao.

Romanzo di costumi orientali. Molta conoscenza dell'ambiente. Poca fantasia e poca arte.

55. DALL'OMBRA — di Elena Bottoni.

Romanzo con fini morali e sociali. Poca cosa.

56. LA VITTORIA — di Guglielmo Anastasi.

Racconto storico, molto interessante vivace, spigliato. Nessuna intenzione artistica.

57. L'ESILI TRAME — di Giuseppe Nolli.

Forma abbastanza adulta, ma non matura; ancora molte inesattezze e molte indecisioni.

58. ANIME STRANE — di Alberto Alberti.

Novelle dannunziane: virtuosità formale, e nessuna idea. Deve purificarsi dalla imitazione.

59. CAMICIA ROSSA — di Giuseppe Portaro.

Molte buone intenzioni e molto amor di patria. «Letteratura a colpi di fucile».

60. LA QUARTA GRAZIA — di Mario Simonatti.

L'autore dichiara che questo romanzo appartiene a una sua maniera ormai superata. Perciò non lo giudico, e attendo le cose migliori promesse.

61. VITA DI MARE — di G. Roncagli.

Libro di aneddoti di un ufficiale di marina. Si sente il dilettante, ma non è dei peggiori.

62. LA ROVINA — di Mario Cossa.

Novella estratta da un giornale. Non significa nulla.

63. POPOLO ANTICO — di Giovanni Saragat.

Novelle sarde, tinte di arguzie troppo... continentali. Poche qualità.

64. ARTURO — di Angelo Angelini.

Comincia: « Ebbene, Tommaso, dove lasciasti Arturo, che nol veggio teco arrivare? Così dicea a un giovinotto sui diciott'anni, o in quel torno, un vecchio venerando... ». E basta.

65. LE NOVELLE DELLE ALPI — di Carlo Carozzi.

Amori su fondo alpino. Non ci sono descrizioni vive ed efficaci del paesaggio. Le alpi non c'entrano...

66. AMORI FOLLI — di Rhaeticus.

La follia non basta per rendere accettabili queste teorie, scritte in uno stile impossibile.

67. TESTE E TESTOLINE — di G. Bettini.

Libro per ragazzi. Letteratura scolastica.

68. FOLLIA ?!... — di Gino Aglietti

Romanzetto pieno di « giardinetti olezzanti » di « zampilli che cantano » di « silenzi dove tutto parla », ecc.

69. BOZZETTI — di Carmelo C. Sangiorgio
Roba da ergastolo! Leggere per credere.

70. PROFILI DI ANIME — di Tito Morino.
Abbozzi di novelle. Psicologia embrionale, forma sbiadita. Non si tratta d'un artista.

71. NOVELLE EDUCATIVE — di Maria Catalanotto.
Il titolo è tutto. Non c'è niente.

III.

Romain Rolland
e il romanzo dell'avvenire

Vi ricordate di esservi mai guardati nell'acqua di un pozzo o di una vasca un po' mossa, in un'ora del giorno non troppo luminosa? La vostra imagine vi sarà apparsa un poco tremolante e annebbiata, con i contorni non bene definiti, attraversata da linee serpeggianti o concentriche, in un oscillìo misterioso di toni e di vibrazioni sottilissime. Quella faccia che vedete così scomposta e penetrata da tremiti innumerevoli, è pur sempre la

vostra, e, se vi conoscete bene, saprete sempre ravvisarvi, attraverso le nuove combinazioni di ombre e di luci che l'acqua ed il movimento hanno formato.

Mi servo di quest'imagine per giungere ad un concetto più profondo. L'uomo — attraverso l'arte — finora ha osservato la propria sagoma esteriore, e il riflesso nell' azione dei movimenti interni della sua anima: noi conosciamo, cento, mille tipi di uomini, e i loro sentimenti predominanti, e tutte le possibilità della loro vita. Abbiamo il teorema: dato un carattere e una situazione, trovare il contegno di quel carattere. Oppure: essendovi questa linea di condotta in questa situazione, spiegare la psicologia del personaggio.

Insomma, tutto ciò che un uomo fa o può fare, sente o può sentire, di umano, di generale, di fondamentale, ci è noto; così come ci sono note tutte

le fasi della natura zoologica, floreale, minerale, ecc. La psicologia è divenuta una scienza: vi sono persino dei gabinetti psichici per registrare la corsa e la portata dei nostri sentimenti.

Ma la vita non s'arresta quì. Vi è qualcosa di più intimo, di più complicato e sottile, di più inafferrabile: tutte le nostre azioni si partono da un fordo interiore oscuro della psiche, in cui fermenta instancabilmente tutto un mondo caotico di movimenti, di colori, di risonanze. Le relazioni tra i nervi e lo spirito tengono una perenne vitalità in questa nebulosa che la maggior parte degli uomini ignorano, e che ha misteri, splendori, ricchezze inesauribili.

Durante la maggior parte della nostra giornata, noi siamo distratti dal mondo circostante che ci impedisce di ripiegarci all' interno. Ma se ad un tratto i nostri sensi si assopiscono, e il di

fuori si acqueta, noi ci accorgiamo che nell'essere nostro qualcosa sussurra, brontola e romba con più intensità, che si producono armonie e mescolanze ben più complesse, che vi sono scintillii e fiammate e fantasmagorie di colori non potute vedere con gli occhi. Entro di noi, le leggi naturali si smarriscono: vi sono attorcigliamenti di linee e spirali di suoni che nessuno potrebbe chiedere al mondo; entro pieghe complicatissime si nascondono perle, atomi, frammenti di caos, brani di vertigine, tronconi di aspirazioni, lembi di memoria; la vita vi si capovolge e vi si intreccia; i profumi hanno le qualità più contrarie, sapore, colore, densità: il brusio degli atomi si può disporre in fasci di luce: i sentimenti si originano da confuse sistemazioni di ombre e da cozzi vertiginosi di linee accorrenti da ogni parte.

Considerate per esempio l'effetto di

visioni interne che producono certe parole, a pronunziarle o anche soltanto a vederle scritte; la parola «melagrano» vi fa sentire uno sgretolio di anelli concatenati che si rotolano sfuggendo alla presa dei denti; la parola «papavero» è una cosa sciocca e goffa (papa-) che sventola al sole con ostentazione (l'accento sulla terzultima); la parola «crepuscolo» è una screpolatura calda di velluti vermigli entro i quali brulica una nebbiosa sensualità; ecc. ecc.

Vi è certamente un «senso dell'anima», che è più ricco di tutti i sensi, e tutti li riassume: noi consideriamo talvolta inconsciamente le posizioni reciproche delle cose dei pensieri e delle passioni, e i rapporti segreti che corrono fra una e l'altra e l'effetto che ciascuna deve produrre sulle altre; vi sono certe gradazioni di voce, di espressione, di moti, certe sottilissime

sfumature, nella nostra vita, che lo spirito raccoglie, assimila, e traduce in una catena interminabile di visioni. L'« imprevisto » interiore è assai più interessante che il famoso « ignoto » delle avventure umane: entro di noi c'è tale profondità di vita e di mistero che non basteranno dieci generazioni di artisti a rappresentarla compiutamente.

Ora, l'artista che si china ad osservare questo caos meraviglioso, finisce per dare un nome ad ogni vibrazione: la vibrazione descritta con esattezza dà la spiegazione di una infinità di fenomeni psichici di cui finora si è sfiorata la superfice. Mettere in corrispondenza le nostre azioni, non più con i nostri sentimenti, ma con tutto il complesso mondo microrganico da cui questi sentimenti sono usciti: dare a questo mondo l'importanza di protagonista nell'opera d'arte: studiare le

fasi, i rivolgimenti, le contorsioni, i capricci interiori, da cui deriva la logica delle azioni: riflettere i fenomeni e le figurazioni visibili sui gorghi impressionabili della nebulosa fluttuante e invisibile: — ecco ciò che può proporsi un artista di acuta sensibilità e di doviziosa imaginazione che scriva oggi, e che voglia far partire il suo romanzo non dal massimo progresso del romanzo, ma dal massimo progresso della poesia.

La poesia, con Baudelaire, ha iniziato appunto questo studio della vita interiore, questo « romanzo dello spirito e della sensazione », che oggi è il genere d'arte più progredito. Per lui, i movimenti spirituali si sono moltiplicati e approfonditi: la gioia ha un'origine, un procedimento, una fisionomia, un colore, un sapore: non è più un sentimento generale, indeterminato, la gioia e basta: è una data gioia, che

si sviluppa in un dato modo e ha determinate conseguenze. Il dolore ha infinite sfumature e bizzarri atteggiamenti: risuona, passeggia, ballonzola, si storce, si gonfia, scoppia, scintilla. Una stessa cosa, ad esempio l'arte di Rubens, ha i caratteri di un fiume, di un giardino, di un guanciale, del cielo, del mare.

Fra cosa e cosa vi sono relazioni strane, misteriose, inesplicabili, e vere: leggete: «Michelangelo, luogo indefinito dove si scorgono Ercoli mescolarsi a Cristi, e su levarsi dritti potenti fantasmi che nei crepuscoli stracciano il loro sudario stirandosi le dita».

Perchè Michelangelo è «un luogo»? come fanno gli Ercoli a «mescolarsi» ai Cristi? per qual ragione i fantasmi si drizzano «nei crepuscoli»? Nessuno, con la retina comune, vede queste cose: ma lo spirito profondo le vede così.

I poeti simbolisti hanno preso le mosse da questi accenni di Baudelaire, e ci hanno dato un'arte originale e interessante, che trascura l'esterno e si rivolge tutta alla contemplazione della vita interiore. Le cose sensibili vengono espresse per mezzo dei loro pensieri, ricercando in questi la ragione intima dei loro aspetti e movimenti. L'immateriale è invece espresso con caratteri fisici, linee, suoni, colori, durezza, movimento: la passione diventa una forma reale e ne ha tutte le qualità. L'imagine poetica è duplificata e raffinata: le vecchie formule dei movimenti e delle posizioni di cose e persone sono abbandonate: vi è semplificazione nel gesto, ridotto quasi ad espressione geometrica: si direbbe che questi gesti e questi movimenti del mondo fisico, esulino, trasportandosi nel mondo spirituale.

Caratteri di questa nuova arte so-

no: l'odio della frase fatta, e del procedimento sistematico, abituale; il disprezzo per la narrazione di avvenimenti troppo intricati o volgari; una estrema semplicità di ossatura, e una assoluta importanza dell'accessorio; il particolare, il nonnulla sdegnato dalle vecchie scuole, trova il suo significato e la sua espressione.

Ancora non si è fatto molto in questa strada, riguardo al romanzo: qualche primo germe si trova già in Victor Hugo, nel capitolo dei «Miserabili» intitolato «Cose della notte» (1), e altrove; senonchè Victor Hugo non ne ha fatto un metodo.

Fra i romanzieri contemporanei, l'unico che tenti qualcosa di simile è Romain Rolland. Io non mi propongo di studiare e di giudicare qui «Jean-Christophe», sia perchè non è ancora

---

(1) — Parte quarta, libro ottavo, capitolo quinto.

compiuto, sia perchè lo spazio non me lo consente, e l'opera dello scrittore francese è degna di un' analisi dettagliata e profonda. Prenderò invece il 1° volume del romanzo, e ne tradurrò alcuni brani, affinchè i lettori italiani possano meglio capirne le intenzioni.

Il romanzo è dunque la storia di un musicista di genio, osservato dai primi istanti di vita, nella culla, fino alle sue ultime ore. Un artista antiquato avrebbe sorvolato su queste prime sensazioni d'infanzia, e avrebbe narrato sommariamente gli avvenimenti più grossolani della sua minuscola vita. Rolland invece ne fa uno studio accuratissimo, scruta il piccolo essere nelle impressioni che il mondo deve produrgli, e le analizza. Sentite:

« Il bambino si desta e piange. I suoi occhi opachi cominciano a tremare. Ohimè! che spavento! Le tenebre, lo splendore brutale

della lampada, le allucinazioni di un cervello appena uscito dal caos, l'oscurità asfissiante e gorgogliante che l'avvolge, l'ombra senza fondo da cui si staccano, come getti accecanti di luce, delle sensazioni acute, dei dolori, dei fantasmi: quelle figure enormi che si sporgono su di lui, quegli occhi che lo penetrano che si profondano in lui, e che egli non comprende! Non ha la forza di gridare: il terrore lo inchioda immobile, con gli occhi e la bocca aperti, ansando dal fondo della gola ».

Più giù, sentite la prima impressione musicale del bambino che sta piangendo per il suo dolore ignorato:

« Le campane di San Martino cantarono nella notte. La loro voce era grave e lenta. Nell'aria molle di pioggia, « essa camminava come un passo sul muschio ». Il bambino si tacque a metà d'un singhiozzo. La musica meravigliosa colava in lui dolcemente « come un rivo di latte ». La notte s'illuminava, l'aria era diventata « tenera e tiepida ». Il suo dolore svanì, il suo cuore « si mise a ridere »; ed egli scivolò nel sogno con un sospiro di abbandono ».

Osservate come agisce la musica in questo punto: essa ha un passo, cam-

mina (quella sensazione del muschio è bellissima); poi scende, cola come un fiotto liquido: poichè si tratta di un poppante, è un fiotto di latte, l'imagine a lui più vicina: qui è l'autore e il bambino che «sentono» insieme, non si sa bene a chi dei due appartenga la sensazione; poi l'aria che diventa tenera e tiepida, come una cosa palpabile, come una mano che si sia scaldata ad una fiamma; infine c'è un cuore, che si mette a ridere; non è il viso del piccino che ride, è il suo cuore, è la sua vita interna, tutto il suo essere in formazione che ha un sussulto di riso, una gran vibrazione gioiosa, che a poco a poco si calma, e lo conduce a dormire, a sognare. Seguitiamo:

« I mesi passano... Isole di memoria cominciano a sorgere dal fiume della vita. Sono dapprima stretti isolotti perduti, rocce che galleggiano a fior d'acqua. Attorno a loro, dietro di loro, nella penombra che sale, la

grande distesa seguita tranquilla. Poi dei nuovi isolotti, indorati dal sole.

Così emergono dall'abisso dell'anima certe forme, certe scene d'una strana nitidezza. Nella giornata senza limiti, che ricomincia eternamente uguale, col suo dondolio monotono e possente, prende a disegnarsi la teoria dei giorni che si danno la mano, e i loro profili, alcuni ridenti, altri tristi. Ma gli anelli della catena si spezzano quasi sempre, e i ricordi si ricongiungono al di sopra della testa delle settimane e dei mesi....

La notte, mezzo addormentato: Un pallido barlume imbianca i vetri... Il fiume romba. Nel silenzio, la sua voce sale con forza, e domina sugli esseri. Ben presto essa accarezza il loro sonno, e sembra vicina ad assopirsi lei stessa al rumorio delle sue acque. Ora s'irrita, urla, come una bestia inferocita che vuol mordere. Il vocio s'acqueta: ora è un mormorio di una dolcezza infinita, dai timbri argentini, come di chiare campanine, come risa di bimbi, tenere voci che cantino, una musica che danzi. Grande voce materna, che non s'assopisce mai! Essa culla il bambino, così come cullò a traverso i secoli, dalla nascita alla morte, le generazioni che furono prima di lui; essa penetra il suo pensiero, impregna i suoi sogni, l'avvolge nel mantello delle sue liquide armonie, che lo ravvolge-

ranno ancora quando egli sarà disteso nel piccolo cimitero che dorme in riva all'acqua, bagnato dal Reno...

Le campane... Ecco l'alba. Esse si rispondono, dolenti, un po' tristi, amiche, tranquille. Al suono delle loro voci lente, salgono sciami di sogni, sogni del passato, desideri, speranze, rimpianti degli esseri scomparsi che il bambino non conobbe, e che nonostante egli fu, poichè visse in essi ed essi rivivono in lui. Dei secoli di ricordi vibrano in questa musica. Tanto lutto e tanta festa! E, dal fondo della camera, sembra, nell'ascoltarli, di veder passare le belle onde sonore che colano nell'aria leggera.. ecc.. »

Avete osservato quante cose immateriali, impalpabili, sono concretizzazate, in questo brano? « Le isole di memoria... il dondolìo dei giorni... la voce del fiume che s'assopisce al suo stesso canto... le armonie di questa voce, che nutrono l'anima del piccino e la custodiscono come un mantello geloso... le onde sonore delle campane che «si vedono» passare e discendere... ». Tutto ciò è visione inte-

riore, è poesia, è più che poesia, estasi spirituale. Ed ecco, a pag. 26, un'altra «impressione imaginosa»:

« Queste prime giornate ronzano nella sua testa, come un campo di grano, o come un bosco, che il vento agiti, e sul quale passino le grandi ombre delle nuvole... ».

Le giornate che rassomigliano a un campo di biade, a un bosco: questo è vero «simbolismo». Appresso, ecco una scoperta assai profonda e vera:

« Incessantemente gli accadeva, in mezzo a tutti questi giuochi, di avere dei momenti di strana fantasticheria e di completo oblio. Allora tutto ciò che lo circondava si cancellava, egli non sapeva più ciò che facesse, non si ricordava più nemmeno di sè stesso. Ciò lo prendeva alla sprovvista. Camminando salendo le scale, un vuoto improvviso s'apriva in lui. Sembrava che egli non pensasse più a nulla. Ma quando tornava in sè, egli rimaneva stupito nel ritrovarsi allo stesso posto, sulla scala buia. Era come se avesse vissuto tutta una vita nello spazio di pochi gradini».

Ma sarebbe assurdo che io citassi tutto ciò che è rilevante in questo li-

bro, e che si avvicina al genere d'arte di cui ho parlato. Legga, chi vuole, e troverà delle pagine magnifiche, oltre a quelle di pura rappresentazione, di idillio, di descrizione, che sono quasi sempre magistrali: ripeto, non ho voluto fare uno studio accurato su «Jean-Christophe»: ci vorrebbe altro che una diecina di pagine in corpo 12!

Su Rolland, per ora concludo che mi sembra indiscutibilmente il romanziere più progredito, più audace, e più imaginoso, di quanti in Francia e altrove sieno conosciuti.

Ma non concludo che l'arte, anche per ora, possa arrestarsi a questo punto. Vi sono già molti accenni a svariare, ad ampieggiare, a straripare dai limiti troppo angusti in cui ora il romanzo è constretto. Oggi si sta preparando una generazione di scrittori immaginosi, acuti, sensibilissimi, spregiudicati, che conducono il proprio

pensiero, tra vie di spasimo e di vertigine, ad una indagine voluttuosamente ricca e sottile, ubriacandosi di profondità, vertiginando di fantasia.

E vedrete la poesia, l'ipersensazione, il paradosso, l'atteggiamento, l'ebbrezza spirituale, vibrare attraverso le pagine dei romanzi, come tremolii di genialità esasperata, come una febbre di grandezza malfrenata nelle parole. Grandezza! Profondità! Poesia! Ecco ciò che vogliono i giovani: esprimersi fino in fondo, spolpare le cellule cerebrali fino ad esaurire quel pensiero, quell'imagine. Il romanzo dell'avvenire sarà qualcosa come un ditirambo, un baccanale dell'ingegno, mescolanza portentosa di immaginazione, di filosofia, di verità, e di... hascish.

Fra le opere che ho esaminato nella IIª parte di questo studio, quante danno affidamento per l'avvenire del romanzo? Ben poche, certamente: ma

è naturale. Non vi possono essere tanti scrittori avveniristi; e di più, quelli che lo sono, non sempre possono far progredire realmente un'arte: la maggior parte prendono l'impostatura, il colorito, da un dato modello, e lo seguono fedelmente. Tuttavia su alcuni ho molta fiducia; e mi auguro di non essere cattivo profeta. Bisognerà che anche costoro però si abituino a «pensare» più intensamente e a sviluppare i buoni germi che contengono. Che anche in Italia si facesse alla fine qualcosa di nuovo e di geniale, era tempo; è tempo ormai che gli scrittori in generale, e specialmente i romanzieri, si rendano conto di questa verità elementarissima: nei loro scritti ci sarà tecnica, forma, lingua, stile, e tutto ciò che vogliono; ma manca una sola cosa, una piccola cosa, una inezia, che non sarebbe poi tanto ingiusto esigere: **l'ingegno.**

MARIO CARLI.

Cronache di Teatro

Il perché di questa RUBRICA - Alcune commedie che aspettano - Giuseppe Pagliara e il suo « Don Giovanni ».

Nel primo volume di questa collana Bruno Corradini ha già consacrato al teatro il suo studio sulla « Musica Cromatica », in questo volume suo fratello Arnaldo consacra un altro studio a un giovine grande attore, e ad un'attrice grandissima, questa già celebre, quello non ancora.

Questo per dimostrare che una pubblicazione letteraria che tende a essere un'opera di critica e d'arte veramente

compiuta, come la nostra, non può assolutamente trascurare il teatro.

In quasi tutte le letterature il teatro ha un'importanza preponderante, e in Italia poi, ha oggi un interesse del tutto speciale perchè, molto trascurato fin qui, comincia ora invece a dare segni di vita nuova e vera, che può questa volta essere anche nei fatti feconda

E al teatro appunto consacreremo anche noi gran parte di questi nostri volumi.

Ci occuperemo di musica, di prosa, di scenografia, di attrici, di attori, di commediografi, di poeti, di compositori e di pittori teatrali, ci occuperemo insomma di tutti quelli che consacrano al teatro sia teoricamente che praticamente una parte delle loro energie.

Daremo tra breve un largo e complesso studio critico sul «Teatro Italiano», che servirà come di fonda-

mento a molti nostri articoli futuri, e in pari tempo, siccome l'arte è e deve essere assolutamente internazionale studieremo anche il teatro straniero.

Parleremo degli attori molto più largamente di che non si sia fatto fin qui equiparandoli agli autori nei nostri studi di critica, in base a quei criteri che ebbe a esprimere il Settimelli in quel suo articolo « Per un capolavoro perduto » già pubblicato sulla « Difesa dell'Arte » e specialmente studieremo tanti giovani attori che pur non ancora giunti alla celebrità, promettono di sè.

E da oggi, oltre agli studi speciali che discutono i fenomeni più importanti del nostro teatro, apriamo questa rubrica di « cronache » che sarà una specie di recensione drammatica, a guisa di quanto abbiamo fatto nel primo volume per i giovani poeti e in questo per i novellieri e i romanzieri.

In queste cronache di Teatro riuniremo le più importanti rappresentazioni avvenute in Italia, i volumi più significativi di teatro e intorno al teatro e tutti quegli avvenimenti che non potranno trovar luogo in studi speciali.

Non avendo ancora terminate le ricerche necessarie per riunire le rappresentazioni più importanti avvenute in quest'ultimo anno, vorrei parlare di qualche avvenimento separato che ci preparano le nostre compagnie drammatiche e intrattenermi su quelle opere di autori già noti come parte significativa del nostro teatro, che attendono in breve il giudizio del pubblico.

Sappiamo che Marco Praga farà rappresentare « L'Inciampo » ed un'altra commedia di cui il titolo qui mi sfugge; ed un'altra, oltre a « Quegli che paga », rappresentata recentemente a

Genova produrrà pure Giannino Antona Traversi.

Giuseppe Bonaspetti che annunzia già terminata una commedia in tre atti «L'Ospite» e che promise un lavoro in collaborazione con Ermete Novelli «La Maschera» pare ora volgersi al teatro storico. Infatti «Il Tirso» ci fa aspettare da lui un lavoro su Napoleone I.

Valentino Soldani invece, pur non abbandonando il suo preferito teatro storico (gli mando da queste pagine le mie più vive parole di benaugurio per il successo recentissimo del trittico in versi «Per l'amore») si consacra largamente al teatro moderno dove già fece prova trionfale con « La Diana d'Efeso » e ci promette due nuove commedie, drammatica una: « La moglie e l'amante » comica l'altra «Il verso del pelo ».

Nel teatro di poesia aspettano la

prova della ribalta Ettore Moschino col « Demone » e Domenico Tumiati con « Alberto Di Giussano », autori ambedue che riportarono successi bellissimi nel dramma poetico. A loro si aggiunge Giuseppe Pagliara che dalle commosse e delicate scene moderne del « Passato » e della « Vita è un sogno » è salito al lavoro poetico di ambiente storico col « Don Giovanni ». Ecco in complesso quanto ci preparano gli autori che già dettero prove significative nel nostro teatro. Altri dei più giovani e pur già sperimentati dal successo annunziano drammi e commedie nuove, di essi mi occuperò in seguito, altri ora mi sfuggono. Di tutti questi lavori il solo « Don Giovanni » del Pagliara ci è possibile conoscere compiuto perchè uscito in volume. Degli altri si conosce pochissimo. Qualche indiscrezione giornalistica e qualche confidenza amichevole soltanto. Sul « Demone » di Et-

tore Moschino si ebbe pure qualche articolo che però non può darci se non un' idea pallida e lontana del lavoro. Perciò sebbene da questi autori che da anni lavorano con tenacia pel nostro teatro ci si debba ad ogni modo aspettare opere scenicamente significanti per ora non possiamo azzardare che lontani pronostici e tutti sanno come in teatro sia addirittura impossibile fare il profeta.

Pel « Don Giovanni » di Giuseppe Pagliara mi piace anche di parlare perchè m' interessò sommamente appena lo lessi, e perchè il suo autore ha già parecchi meriti in riguardo alla scena italiana. Il Pagliara che aveva esordito in arte con un volume di notevoli poesie, si è poi volto al teatro consacrandovi per parecchi anni le sue migliori energie prima come commediografo, poi come giornalista ed ora come capocomico e poeta drammatico in-

sieme. Questa moltiforme varietà di applicazione è tanto più lodevole in lui che già come autore ha mostrato di riuscire ben felicemente. La sua commedia «Il passato» è del 1898, il dramma «La vita è un sogno» del 1906, intercedono tra i due lavori otto anni e tra l'ultimo e « Don Giovanni » 5. Si vede bene di qui con quanta scrupolosa coscienza il Pagliara consacri all'arte la parte migliore del suo spirito a differenza di altri autori che buttano giù un lavoro per anno o anche ogni sei mesi, a scadenza fissa, e che trattano l'arte come un impiego o una carriera qualunque, cercando di trarne in maggior utile possibile.

Il poeta di « Don Giovanni » invece preferisce lavorare con quella calma e tranquillità che rendono un'artista ben sicuro dell'opera sua, e i lunghi intervalli consacra ad attuare praticamente un suo ideale elevato. Ed in-

fatti « La Maschera » la rivista drammatica che egli dirige con tanta cura oltre a servire mirabilmente per una cultura generale del nostro teatro, conta al suo attivo parecchie nobili campagne artistiche, e ha sempre aperto ai giovani le sue colonne, e i giovani ha sempre cercato di aiutare, aprendo con corsi per studii crítici e articoli, e anche gare per lavori di teatro. Oggi poi il Pagliara aggiunge agli altri anche il merito di aver concretizzato un idea tenace che gli era balenata da tempo. Oggi egli è alla testa di una delle compagnie drammatiche più belle che abbia il nostro teatro, e tale mirabile strumento di diffusione artistica in mano di un artista coscienzioso com'egli è (l'intuito felice di aver scelto un attore meraviglioso come Amedeo Chiantoni lo dimostra) diventerà certo di grande efficacia in vantaggio dell'arte.

Ed ora che conosciamo l'autore, par-

liamo dell'opera sua. La struttura fondamentale di questo poema drammatico ci mostra subito come l'autore invece di tendere ai facili successi dei mestieranti abbia inposto al suo tema forti difficoltà, superandole con una valentia che resterà ignota ai profani ma che apparirà chiaramente ai conoscitori. Il tipo di Don Giovanni com'è nella leggenda e come l'ha eternato Mozart, deriva tutta la sua teatralità da quell'interezza di malvagità, da quella spregiudicatezza di spirito negativo, libero da ogni moralità e virtù.

Le creature di negazione e di malvagità sono più care al pubblico, che persino di Dante legge a preferenza l'Inferno che non il Paradiso, e i prototipi della perfidia e della corruzione quali Nerone, Messalina, i Borgia, Caligola, Caino, Fedra, Mirra, e simili, sono quelli che restano più vivi nella tradizione artistica. Ora il Pagliara nel

suo poema s'è imposto una duplice difficoltà, drammatizzando la riabilitazione morale di Don Giovanni. Duplice perchè svolge un lato nuovo di un tipo che il pubblico ammira per altre particolarità, e perchè toglie a quel tipo le note più usuali della sua teatralità.

Questa tendenza alla riabilitazione dell'anima umana è tipica nell'opera del Pagliara. Chi non ricorda la mirabile ultima scena nel II.° atto del « Passato »? Come non commuoversi a quei sentimenti che il Pagliara esprime con una caldezza d'espressione così vibrante che tradisce spesso il poeta il quale in questo « Don Giovanni » ha saputo rendere le sfumature più belle d'una grande anima vinta dai rimorsi? Non racconto l' intreccio del lavoro, per chè voglio far nascere maggiormente nel pubblico il desiderio di leggere tutto il poema. E anche qui come negli altri lavori, il poeta è più efficace nei

tratti di sentimento. Vorrei riportare tutta la bella scena d'amore del II. atto, se già non fosse apparsa nelle colonne di qualche giornale di teatro. Riporterò invece il brano del III. atto nel passaggio più drammatico del lavoro.

Don Giovanni in duello ha ferito mortalmente Don Diego, il fratello di Anna, della fanciulla che ha mossi in lui i primi istinti della riabilitazione.

DON GIOVANNI

Si china sul corpo inanimato, ne sostiene la testa con le mani, gli parla come a un vivo in un impeto di improvvisa follia.

Guardami.... tu non puoi.... Già la morte ti fascia
d'ombra lo sguardo... Ma io ti ravviso pure
così, volto sbiancato che conservi le pure
impronte della tua beltà... Ti riconosco
anche sotto le palpebre socchiuse, sguardo fosco
e pur dolce, che tutto s'avvivó nel baleno
di tutti i desiderii e distilló il veleno
sottile delle tue avide brame in ogni
core.... Ecco la tua chioma diffusa che nei sogni
d'amor compose a notte un serico guanciale,
su cui la bella attese il tuo bacio fatale!...

Ecco la bocca, la bella bocca vermiglia
che sulle femminili labbra la maraviglia
d'ogni lusinga apprese, d'ogni languida voce
soave, d'ogni invidia; bocca bella e feroce
ti riconosco alfine! Don Giovanni, sei tu,
dimmi sei tu?!.....

Fissa intensamente la testa di D. Diego, vinto da un'allucinazione terribile. Si solleva alfine.

. . . . . .

DON GIOVANNI

Ora è calmo, ma le sue parole suonano come quelle pronunziate sotto l'incubo di un sogno, a Michele servo di Diego.

Ora va su
ragazzo, e riferisci a donn'Anna che, al canto
della via, Don Giovanni é stato ucciso....
Pianto
non chiede e non rimpianto....

Batte sulla spalla di Michele, il volto illuminato da un riso strano.

Va!....

Dopo questo tratto eminentemente drammatico voglio anche riportare un brano del quarto atto, il brano più si-

gnificativo della psicologia di questo nuovo Don Giovanni perchè il protagonista vi fa quasi la vivisezione del suo spirito travagliato.

E' la prima scena, con una giovinetta non ancor pronta alla vita.

TERESA

Chi sei tu che hai lo strano potere
di soggiogar così l'anima al tuo volere ?

DON GIOVANNI

Chi fui ? . . .

Resta un istante pensoso

Ecco : raccogli insieme mille cuori,
mille anime in una ; le gioie ed i terrori
d'ogni dolcezza, d' ogni temerità : risali
su su nel tempo verso i destini fatali :
figurati qualcuno che sia tutti compreso
dalla follia di un vano desiderio, conteso
dal desiderio stesso, rinnovantisi a gara
nel suo cuore, che sappia ogni tristezza amara
di risveglio, ogni gioia di speranza, ogni vana
lusinga tentatrice, ogni brama più insana . . . .
Questo fui ! . . . Ma chi son ora non so . , . . Tentai
tutto per trasmutar me stesso ed arrivai
alfine a farmi un anima nuova a crearmi un altro
regno per la mia vita. Tanto fui furbo e scaltro
prima, tanto più schietto come un fanciullo poi.
Volli che intorno a me si adunasser gli eroi
della Menzogna e dell' Inganno, perchè meglio

e più tardasse l'ora dal temuto risveglio,
perchè più ingenuo ancora a me stesso apparissi....
E — vedi — io sono lieto se coi loro occhi fissi
or quegli uomini scaltri rotti ad ogni vergogna.
cui scrutino nel fondo dell'anima che sogna
ancora!

È vicino al finestrone: accenna col gesto in giù.

Vedi: già essi sono in attesa,
come uno stuolo di falchi pronti alla presa....
Sorridono fra loro: pregustano il momento
di avermi nei rapaci artigli a lor talento....
Essi sanno che io sono uno sciocco che lesto
si fa toglier di mano l'oro, ch' ogni pretesto
è buono, che ogni inganno mi trova compiacente...
e piombano all'assalto sicuri, arditamente
e credono essi pure — come tu credi — sia
pietà la mia, impulso nobile di follia
generosa....

Dà in uno scoppio di riso.

E' il mio triste egoismo che ancora
trionfa invece!...

Questi brani renderanno palese anche la modernissima verseggiatura del poema e lo stile sempre nobile ed elevato che adorna la figurazione tragica di questo sentimento, ed anima lo spirito di bontà che vibra in tutta l'o-

pera. E mi auguro presto, per l'amore che porto ad ogni arte nobile e pura, di vedere questo poema alla sua prova decisiva, coronato di quel successo che veramente si merita.

V. S.

VIRGILIO SCATTOLINI non ha potuto per sue ragioni speciali terminare lo studio critico sul « Teatro contemporaneo » che aveva promesso. Lo pubblicherà nel prossimo volume.

Errata - corrige

Pag:	riga	leggere	invece di
25 —	3	un automa	un' automa
26 —	9	costui	cosui
26 —	21	e non so	ma non so
27 —	10	sussurrarmi	sussurrami
33 —	9	in continua	di continua
39 —	11	e li analizzi	e le analizzi
44 —	14	(alla parola « colore » manca questa nota: Qui, la parola *colore* è usata nel senso di proprietà d' assorbimento di una data materia; interpretando volgarmente si sa che il colore si perde con la luce stessa).	
70 —	8	uno sbadiglio	sbadigli
83 —	1	darne	dirne
97 —	18	leggere: un solo punto di vista, invece di: un punto di vista	

SPECIAL
90-B
23629

THE GETTY CENTER
LIBRARY

Lire 2.50

La nostra Collezione

Col prossimo Ottobre questa Collezione diverrà trimestrale, acquistando il carattere di pubblicazione periodica.

Ogni volume avrà tricromie riproducenti opere del pittore Arnaldo G. Corradini.